

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Filología
Máster de Filología Clásica

***Introducción a la poesía anacreóntica en Cuba
Traducción e imitación***

TESIS DE MAGÍSTER QUE PRESENTA

Lic. Yoandy Cabrera Ortega

DIRECTOR: Dr. Marcos Martínez Hernández

MADRID, ESPAÑA

JUNIO 2011

ÍNDICE

Introducción.....	1
CAPÍTULO I. Antecedentes, conceptualización, definiciones.....	11
I.1 Principales estudios anteriores.....	11
I.2 Concepto de “imitación”	39
I.3 Límites entre los conceptos de “traducción e “imitación”	62
I.4 El concepto de “traducción” en algunos autores cubanos del siglo XIX.....	69
I.5 Las antologías en Grecia. Su papel en la antigüedad y su trascendencia en la literatura moderna. Las anacreónticas. Conceptualización.....	85
I.5.1 La antología teognidea.....	86
I.5.2 Anacreonte y la <i>anacreontea</i>	87
I.5.3 La <i>Antología griega</i>	91
I.5.4 La <i>anacreontea</i> y la tradición posterior.....	95
I.5.5 Definición de “anacreóntica”	102
I.6 Consideraciones generales.....	110
CAPÍTULO II. La poesía anacreóntica en Cuba.....	123
II.1 Antecedentes y relaciones con la poesía anacreóntica española del siglo XVIII.....	123
II.1.1 Consideraciones preliminares sobre el análisis y el valor literario de esta poesía.....	132
II.2 Una breve mirada al anacreontismo en la prensa cubana de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX.....	138
II.2.1 El despertar anacreóntico en el <i>Papel Periódico de la Havana</i>	138
II.2.2 La imagen de la mujer en otras anacreónticas de la prensa cubana de principios del siglo XIX.....	167
II.3 El curioso anacreontismo de Manuel de Zequeira.....	175
II.4 Descorrer el “velo de ciertas alusiones”: recepción de lo anacreóntico en la poesía de Enrique José Varona y Pera.....	194
II.5 José Martí y Enrique José Varona como paradigmas de la traducción anacreóntica en Cuba.....	209
II.6 La tradición revisada o la dispersión del yo. Fina García Marruz y José Félix León.....	229
CONCLUSIONES.....	244
BIBLIOGRAFÍA.....	252
APÉNDICES.....	259

Quiero agradecer la colaboración y el apoyo que me han prestado amigos y colegas como mi tutora Dra. Elina Miranda, que me sugirió el tema de tesis; a mis compañeros de la Cátedra de Filología y Tradición Clásicas de la Universidad de La Habana; a Amauri Gutiérrez, por sus enseñanzas en los caminos de la investigación; a José Checa Beltrán, por su humildad y entrega; a mi amiga Barbara Pollifrone, que a pesar de todo me sigue queriendo; a Johnny Luis Téllez Hernández, por ser un ausente presente, y por toda la embriaguez compartida; a Félix Ernesto Chávez, a quien mucho debo; a Lidia López Padrón, mi madre adoptiva, por toda su bondad; a Ciriaca Morano por su apoyo desinteresado; a mis padres, las personas más entrañables en mi vida; a Patricia Rosenmeyer, por su interés y apoyo y por su útil y vasta investigación en el tema, y a mi director de tesis Marcos Martínez Hernández por la constante preocupación y por su disposición total.

Y dedico este trabajo

A Anacreonte, por su poesía y su no poesía.

A los “falsos” poetas anacreónticos.

A los embusteros y fraudulentos como Stephanus, sin él la aventura anacreóntica hoy sería distinta y muy aburrida.

A los que creen en la literatura como reescritura incesante y en la trasgresión como el mejor modo de homenajear a los clásicos.

A Quintiliano, por su lucidez y actualidad.

*[...] la anacreónica, fina y fría como piel de uva,
pero con secreta embriaguez en el centro.*

Fina García Marruz [Vitier, 1978: 18]

INTRODUCCIÓN

En su texto sobre *Ismaelillo* [García-Marruz, 1987], la ensayista y poetisa Fina García-Marruz señala la pertinencia de llevar a cabo un estudio sobre la poesía anacreóntica en la lírica cubana. A partir de esta propuesta y con el propósito de dar continuidad a los análisis de traducción y tradición de la Cátedra de Filología y Tradición Clásicas de la Universidad de La Habana, surge esta investigación.

Anacreonte de Teos nació aproximadamente en el 570 a.C. y murió cerca del 485. Algunos autores antiguos dicen que tuvo una larga existencia, que llegó a vivir hasta 85 años, por lo que la imagen que se ha heredado del poeta es la de un anciano que disfruta de los placeres del vino y del amor. Cuando estalla la sublevación de la Jonia contra los persas, el poeta tiene que irse de su isla natal, y comienza a ganarse la vida cantando para las distintas tiranías en las que fue apreciado y acogido por su arte refinado y por sus capacidades líricas. Primero, entre el 540 y el 535, fue a Samos a la corte de Polícrates, del que se dice fue íntimo amigo, árbitro en todos los temas y asuntos y educador de su hijo. Después de la muerte del tirano, pasa a Atenas a petición de Hiparco que envió una flota a conducirlo hasta la ciudad. Cuando caen los pisistrátidas y muere Hiparco en el 514, se supone que el poeta haya ido a Tesalia o haya regresado a su tierra natal, donde se cree que murió. Ni sus progenitores ni las fechas de los acontecimientos de su vida están claros, pues son muy pocas y confusas las noticias que han llegado hasta la actualidad. Su imagen se confunde con el ente ficcional que surge a partir de la imitación de su poesía. Lo cierto

es que su vida fue azarosa y estuvo marcada por el desarraigo y el éxodo. Dentro de las cortes de los tiranos vivió de los favores de los mismos cantando al placer y al disfrute y tributando a los intereses de los gobernantes que perseguían legitimar su lugar en el poder porque habían tomado el gobierno a la fuerza, y para ello se rodeaban de artistas y poetas como Anacreonte.

La imagen que se hereda y se trasmite del lírico desde la misma antigüedad, como evidencian los textos críticos o referativos sobre el mismo, es la de alguien que escribió o al lado de una jarra de vino o envuelto en amores. Los autores antiguos llamaron al poeta “dulce y gracioso” (γλυκὺς καὶ χαρῖεις). De ahí parte la imagen que se recrea en la colección de poemas del helenístico tardío y del período bizantino que fue descubierta en el siglo XVI y reeditada como si fueran poemas originales del lírico de Teos.

La producción anacreóntica, después de su amplio cultivo de imitaciones dentro de la antigüedad misma en los períodos helenístico y bizantino, tuvo un gran auge durante el Renacimiento y el período Neoclásico. Autores como Naugerio, Quevedo, Villegas, Goethe, Meléndez Valdés, Luzán, Moratín, Iriarte, entre otros fueron traductores y/o imitadores de las mismas. A causa de la relación cultural con la metrópoli española, por influencia de la educación clásica durante el período colonial, como modo de validar los textos de factura nacional y por otras razones que no descartamos y que serán de nuestro interés dentro del estudio, desde Manuel de Zequeira y durante el siglo XIX cubano, la anacreóntica gozó de la preferencia en muchos de los autores de la isla de Cuba. Pero en

los últimos años del mismo siglo se confirmaron las sospechas de que los poemas no eran originales de Anacreonte de Teos (s. VI a.n.e), lo que provocó la devaluación y el descrédito de esta poesía, a partir de los nuevos valores que se le dan en el Romanticismo a la “originalidad” y la devaluación que adquiere la *imitatio*.

Con la legitimación que a finales del siglo XX ha tenido la copia y la imitación, nos parece oportuno y necesario un estudio sistemático que reinterprete y reevalúe la funcionalidad de lo imitativo, que permita con ello una mejor comprensión de la lírica decimonónica cubana y tome en cuenta, a su vez, los aislados pero atendibles poemas de las últimas décadas que denotan una apreciación distinta y un resurgimiento del asunto anacreóntico en autores como Fina García-Marruz y José Félix León y en muchos ensayistas y estudiosos de América, España y Estados Unidos.

Glisel Delgado Toirac se ha ocupado del análisis de un grupo de traducciones en su tesis de grado y Mileydis Ginoris Adán ha atendido a las imitaciones anacreónticas del *Papel Periódico de La Habana* en su examen de las referencias clásicas en esta publicación. De ahí que las demás traducciones y el abundante número de imitaciones anacreónticas merezcan un estudio que defina su significación tanto dentro de la obra de cada autor como en el entorno cultural en que se cultivaron.

El análisis sobre la significación de lo anacreóntico en Martí y en la génesis de *Ismaelillo* de Fina García-Marruz así como el de Elina Miranda sobre las traducciones martianas de

anacreónticas ilustran la importancia del estudio propuesto. Un ejemplo más reciente que revalida lo imitativo en las letras cubanas lo ofrece Roberto Méndez en su volumen *Otra mirada a la peregrina* merecedor del Premio de Ensayo “Alejo Carpentier” en 2007 [2007: 209-245]. En el capítulo “Imitando una oda de Safo” el autor revaloriza y reinterpreta la poesía de Gertrudis Gómez de Avellaneda a través de una exégesis sobre la imitación que la cubana hace de uno de los poemas más famosos de la poetisa griega.

Por nuestra parte, la investigación no se limita al estudio de hechos aislados, sino que pretende reconocer y hacer visibles las principales líneas y vertientes de la poesía anacreóntica en Cuba, su significación y aporte dentro del cultivo del humanismo durante el período colonial y en la conformación de nuestra identidad nacional, así como el diálogo con la tradición y la obra de autores grecolatinos y europeos.

Por lo que partimos de la siguiente hipótesis:

La poesía anacreóntica en Cuba constituye una asimilación creativa y un cultivo del ideal humanista que, a la vez que reinterpreta y asume el legado clásico y anacreóntico, contribuye al desarrollo del concepto de nación y a la conformación de nuestra identidad nacional en consonancia con los ideales de las figuras intelectuales más avanzadas del período colonial cubano.

Nótese que algunos de sus cultivadores cubanos fueron importantes personalidades como

Joaquín Lorenzo Luaces que junto a José María Heredia se sintió atraído e inspirado por las luchas independentistas de Grecia en 1821 y que explicita su propósito de cubanizar el género de las anacreónticas; como Enrique José Varona que se erige maestro, guía y consejero político e intelectual de las nuevas generaciones emancipadoras en las primeras décadas del siglo XX, que posee una obra permeada de referencias clásicas en sus distintos períodos de desarrollo y que en sus conceptos de traducción e imitación expresa el firme propósito de llegar a nuestra esencia a través del conocimiento y la asimilación de otras culturas; como José Martí, que inicia el modernismo con un cuaderno de poesía relacionado con y antecedido por las composiciones anacreónticas, y que es él mismo gestor y organizador de la guerra por la independencia de Cuba en 1895.

Otro ejemplo que ilustra el interés del análisis de esta poesía imitativa se ubica en los mismos inicios de nuestra lírica. El estudio de la anacreóntica en Manuel de Zequeira evidencia un desarrollo análogo al de su otra poesía: transita del tono épico-heroico en su oda dedicada a la estatua de Carlos III¹ al lírico y amoroso en composiciones posteriores, de lo político y social a lo subjetivo y personal, paralelos que no han sido abordados por la crítica; además de tener en él uno de los primeros ejemplos de traducción literaria en nuestras letras con su versión de *El amor en casa de Anacreón*.

En principio y para dar respuesta a la hipótesis, nos proponemos los siguientes objetivos:

1 Tema nada relacionado con lo anacreóntico a primera vista, algo que singulariza a esta composición que el autor adjetiva como “anacreóntica”. Un estudio de este largo poema, uno de los más antiguos que se conserva entre la poesía en análisis, complejiza y enriquece el panorama anacreóntico cubano, incluso frente a la producción europea.

1. Definir los conceptos de “imitación” y “traducción” a partir de los tratados, las retóricas y poéticas de la antigüedad y de los siglos XVIII y XIX.
2. Estudiar las características generales del surgimiento de la poesía anacreóntica y de su desarrollo posterior en las literaturas modernas.
3. Fijar las líneas y vertientes en el desarrollo de la poesía anacreóntica en Cuba.
4. Definir las razones y motivaciones que impulsaron el cultivo de la imitación.
5. Analizar y comparar las traducciones e imitaciones de anacreónticas con sus variantes en los conceptos de “traducción” e “imitación” en autores cubanos de los siglos XVIII y XIX y su continuidad y variación en el siglo XX.
6. Insertarlas en y diferenciarlas del panorama europeo y sobre todo español del momento (en los poetas y traductores cubanos del siglo XVIII y XIX).
7. Ubicar y valorar la producción anacreóntica del autor dentro de su obra y entre sus contemporáneos.
8. Demostrar que esta poesía ilumina, reafirma, contrasta y enriquece los postulados estéticos de los distintos autores y constituyó un aporte en los propósitos de la conformación identitaria cubana relacionada con el cultivo humanista y con la asimilación de las letras clásicas durante el período colonial.

El primer momento de la investigación ha sido dedicado a dar respuesta y cumplimiento a

los dos primeros objetivos: la definición de los conceptos y el desarrollo de los mismos así como la descripción y el estudio del anacreontismo como fenómeno estético, sociocultural y literario. Hemos revisado aproximadamente cuarenta obras, entre diccionarios, retóricas y poéticas de los siglos XVIII, XIX y XX, para llegar a una definición de la anacreóntica. Pero las verdaderas respuestas, las conclusiones contradictorias, las constantes del género las hemos encontrado en las anacreónticas mismas. Todo este proceso se describe y se estudia en el primer capítulo, dedicado a los antecedentes, la conceptualización y las definiciones.

El segundo momento de la investigación ha sido definir un *corpus* de textos poéticos y autores dentro de los que se han tenido en cuenta las composiciones encontradas en la prensa cubana de finales del siglo XVIII e inicios del XIX, a Manuel de Zequeira, Manuel Justo de Rubalcava, José Martí, Enrique José Varona, Joaquín Lorenzo Luaces, Pedro Santacilia, Plácido, Laura Mestre, Manuel Asenjo, Fina García Marruz y José Félix León.

Finalmente, hemos decidido trabajar momentos y figuras singulares dentro del desarrollo del anacreontismo en Cuba que sean representativos en el género y en la tradición poética que estudiamos. Quisimos que hubiese representación de las distintas épocas y los distintos momentos y formas de imitación y traducción de las anacreónticas en Cuba. En cuanto a traducción, los ejemplos que analizamos de Buenaventura Pascual Ferrer y Manuel de Zequeira evidencian un estilo más apegado a la recreación y la versión libre que a la traducción más fiel y literal. José Martí y Enrique José Varona son los

representantes de traducciones más acordes al concepto moderno de traducción que surge con el desarrollo del Romanticismo. En cuanto a las traducciones, nos apoyaremos en el método utilizado en la Cátedra de Filología y Tradición Clásicas de la Universidad de La Habana que parte de los postulados de J. S. Holmes [1988] y principalmente hemos respetado el concepto de traducción y el valor que tenía el término para cada época que estudiamos. Creemos que eso es imprescindible para entender tanto el fenómeno anacreóntico como el desarrollo literario.

Para dar respuesta a los demás objetivos, primeramente hicimos una búsqueda en la prensa cubana de finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX y así encontrar las primeras composiciones anacreónticas en Cuba.

Del *Papel periódico de la Havana* (1790-1805) estudiamos 5 imitaciones y una traducción que está envuelta en una polémica sobre la traducción y el plagio entre Buenaventura Pascual Ferrer y Manuel de Zequeira. Del periódico *El aviso* (1805-1808) continuamos el análisis de la imagen de la mujer en las anacreónticas publicada en la prensa cubana que parte de la última imitación del *Papel...* que analizamos.

Seguidamente nos hemos dedicado a estudiar el anacreontismo en la obra poética de Manuel de Zequeira, que desde el análisis en la prensa periódica ya había suscitado análisis y algunos comentarios sobre su personalidad plural y contradictoria y hacemos un breve apunte sobre un soneto de Manuel de Rubalcava que retoma y recrea un motivo

anacreónico trabajado también por Zequeira.

Estudiamos después el libro de Varona titulado *Odas anacreónticas* entre las que se encuentran 12 traducciones de odas griegas y tres traducciones de poemas latinos. Nos detenemos en la significación y la peculiaridad del método de imitación de Varona, cómo no sigue las modas anacreónticas de sus contemporáneos cubanos y parte de los modelos españoles a los que imita y respeta, a la vez que hace una lectura personal y sutil de la tradición que hereda. Comparamos las anacreónticas traducidas por Martí y por Varona que coinciden en ambos porque nos parecen estos dos autores los paradigmas de las formas de traducción a mediados del siglo XIX.

En cuanto al acriollamiento y la cubanización del género, en la continuidad de la investigación y con vistas a una tesis doctoral, analizamos posteriormente las anacreónticas de Joaquín Lorenzo Luaces y Gabriel de la Concepción Valdés, ambos poetas preparnasianos, maestros en la versificación, en la forma y autores que persiguieron acercar el género anacreónico a nuestras circunstancias naturales y culturales.

Con respecto a la bibliografía, en sentido general, hemos revisado las poéticas y tratados de retórica del siglo XVIII español, los textos de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, la prensa del XVIII y XIX español y cubano, los principales estudios y las antologías realizados por el Dr. J. Checa Beltrán y otros estudiosos españoles, como el catedrático Marcos Martínez, las obras de los poetas a analizar y una gran parte de la producción

ensayística dedicada al período colonial de los autores cubanos Cintio Vitier, Fina García-Marruz, Elina Miranda y otros.

De este modo perseguimos demostrar que el anacreontismo consiste en releer y readecuar el arsenal literario y estético del género que ha sido enriquecido a lo largo de la historia cultural humana, y de ese modo es asumido en Cuba, partiendo de los modelos españoles y neoclásicos y buscando el modo de adecuarlo a una forma de decir que cada vez se acerca más al habitante de la isla y a su forma de pensar.

CAPÍTULO I ANTECEDENTES, CONCEPTUALIZACIÓN, DEFINICIONES

I.1 Principales estudios anteriores

De los estudios revisados durante la investigación sobre la poesía de Anacreonte y de sus imitaciones, el de Julián Garzón Díaz [1991: 47-106] ha sido de mucha utilidad, por sus referencias a obras antiguas en las que se habla, cita o comenta la obra y/o la vida del poeta de Teos, además de los análisis que lleva a cabo de modo independiente de algunos de los más importantes poemas originales y fragmentos conservados y de la revisión crítica que realiza de la bibliografía anterior a su estudio.

En “Anacreonte: vida, obra, estilo”, Julián Garzón Díaz, profesor de la Universidad de Oviedo, presenta una lista bibliográfica de las referencias en la literatura antigua sobre la obra y la vida de Anacreonte. Con previo conocimiento de la diferencia entre la *anacreontea* y los pocos fragmentos que perviven del poeta, el profesor Garzón Díaz restringe su estudio exclusivamente a la figura y a la obra del autor de Teos. A partir de varios testimonios antiguos y de la *Suda*², da referencias sobre la vida, los distintos momentos del éxodo, la relación con las diferentes tiranías griegas, sus estancias en Samos con Polícrates y en Atenas con Hiparco, hasta llegar a abordar su poesía.

En el mismo texto se hacen resaltar los principales estudios críticos sobre Anacreonte y su

² Enciclopedia bizantina del siglo X que legó un importantísimo glosario enciclopédico sobre la literatura antigua.

obra, luego que los autores alemanes demostraran en el siglo XIX de forma determinante que la *anacreontea* era una colección de imitaciones posteriores. Se dedica también a analizar de modo comparativo la posible división de los cinco libros de la poesía de Anacreonte que debieron de ser editados durante el período helenístico al menos tres veces y que debieron de tener una edición más difundida y reconocida realizada por Aristarco. Esta posible distribución la realiza con ayuda de los varios testimonios y las referencias antiguas, entre las cuales hay noticias de los tres primeros libros. Como en el caso de Safo y a diferencia de Alceo, los libros debieron estar organizados por las formas métricas utilizadas, lo cual es un elemento importante a tener en cuenta, como diferencia con la colección anacreóntica que suele utilizar de modo uniforme una sola forma de versificación de base popular y de determinada facilidad y sencillez.

Los temas mismos que abarcó Anacreonte sobrepasan los límites que la tradición crítica y literaria fue dándole a su obra. En cuanto a subgéneros líricos, según la *Suda*, escribió elegías, yambos, canciones simposíacas, se caracterizó por una variedad y una riqueza en el uso de los metros, lo que conlleva a la pluralidad temática, pues en la antigüedad forma, métrica y contenido estaban muy interrelacionados.

Asegura el investigador español que la imagen que se hereda y se trasmite de Anacreonte desde la misma antigüedad, como evidencian los textos críticos o referativos sobre el mismo, es la de alguien que escribió o al lado de una jarra de vino o envuelto en amores.

Los autores antiguos llamaron al poeta “dulce y gracioso” (γλυκὺς καὶ χαρίεις). En el

segundo término ve precisamente Garzón Díaz el resumen del espíritu de la poesía de Anacreonte: es “graciosa”, pero la gracia en este caso se tendría que diferenciar de lo que hasta el siglo XIX se entendió como obra del poeta, la colección anacreóntica, que el profesor español cataloga como frívola, de “composiciones graciosas pero ligeras” y que “distan mucho de la calidad poética del gran lírico a quien pretenden seguir.” A ello contrapone que en la poesía del teyo hay una “gracia firme”, que a pesar de su sencillez y de no alcanzar la ardiente pasión de Safo o la grandiosidad de Píndaro, “presenta una hondura que llega a veces hasta lo sobrecogedor” [Garzón, 1991: 54]. Para completar la imagen de Anacreonte, Garzón Díaz se remite al calificativo de σοφός que le da Ateneo de Náucratis, una de las principales fuentes de transmisión de textos del poeta, y a ello suma la definición platónica que aparece en el *Fedro* como conocedor del arte de amar (τὰ ἐρωτικά σοφός). El uso del vocablo σοφός por ambos autores para definir al poeta, junto a la alta estimación que el lírico tuvo entre sus contemporáneos y autores posteriores, sugieren que fue un ser instruido de modo certero y serio en los dones de Afrodita, lo que explica que durante la misma antigüedad, el período bizantino, el renacimiento, el neoclasicismo e incluso posteriormente sea un referente ineludible y un medio de legitimación de los cantos amorosos y de la poesía lírica en sentido general. No obstante, también nos parece que la *anacreontea* responde a otro sentido de la “gracia”, y eso lo confirma el mismo calificativo de “graciosas” que le da Garzón Díaz, citado anteriormente.

Ateneo transmite, además, una opinión que debió de tener mucha influencia en la visión posterior del poeta: Critias nos lo presenta como “animador de los simposios, seductor de

13

las mujeres, rival de los auletas, virtuoso de la lira, suave, siempre alegre.” [Garzón, 1991: 55] Esta misma opinión que cita el profesor Garzón Díaz en su texto crítico permite entender por qué la tradición no solo filológica posterior sino poética e imitativa que el estudioso considera inferior, leyó y reescribió la poesía de Anacreonte como suave, muelle, placentera, dulce (ahí entraría el γλυκύς que el mismo Garzón Díaz no estima a la hora de definir los versos del poeta de Teos), y se relaciona también con un concepto de gracia distinto, acorde al cambio de los tiempos y de los gustos estéticos. Esta imagen que será tan aprovechada por la tradición posterior y que se aviene tan bien con la sensibilidad helenística, como ya he mencionado antes, evidencia que las características de las anacreónticas; además de ser sin discusión una relectura de la obra del poeta; permiten la entrada de otros valores no tenidos en cuenta por Anacreonte que comienzan a ganar significación e importancia (como la ékfrasis, lo bucólico, la naturaleza, el paisaje...), posibilitan la relación con los nuevos gustos, la estilización, el amaneramiento y el miniaturismo helenístico; todo lo cual está preconditionado por los juicios emitidos desde la antigüedad sobre su obra, como se ha visto; por lo que se puede hablar de un *continuum* en la tradición crítica y poética en cuanto a la imitación y las variaciones del estilo de Anacreonte, procesos que no tendrán un carácter servil ni de mera copia del original, sino que se regenera constantemente al mismo tiempo que juega con los presupuestos de dicha poesía.

Desde la antigüedad misma muchos autores llamaron a Anacreonte πρέσβυς καὶ γέραιός.

Se supone que haya muerto a la edad de ochenta y cinco años, lo que explica que la

imagen heredada del poeta sea la de un anciano que disfruta del vino y canta al amor y a los placeres durante el simposio. Séneca, desde una postura mucho más moralista, lo caracteriza como libidinoso y bebedor, tal vez no por juicio propio, sino reproduciendo la opinión popular sobre el lírico. Sin embargo, ha de tenerse en cuenta que Anacreonte participaba en las cortes y vivía del favor del tirano de turno o de la ciudad a la que era llamado a recitar y componer, por lo que estaba obligado a escribir poesía por encargo, según el gusto de la sociedad y las predilecciones de los gobernantes, los cuales, precisamente, buscaban legitimar su lugar y ser reconocidos como soberanos complaciendo los intereses y satisfaciendo los deseos de la corte. A esos intereses se debía el poeta, lo que nos presenta al autor de Teos como alguien que debía escribir sobre los temas simposíacos, y no quita que le complaciese, pero tampoco asegura que coincidiera ciento por ciento con su deseo más íntimo; inclusive, las noticias que se tienen de la variedad temática y métrica en la obra de Anacreonte evidencian otros intereses sociales, estéticos y hasta épicos, como se mencionará más adelante, por lo que en cuestiones de poesía el Anacreonte arcaico fue más bien un *πολύτροπος*. Sobre el asunto, Bowra afirma que “Anacreon transformed the personal monody to suit the requirements of the time” [Bowra, 2000: 268]

El profesor Garzón Díaz analiza también algunos de los más importantes fragmentos de Anacreonte, aunque faltan otros de gran interés como la invocación a Dionisos, que son comentados con más detenimiento por Patricia Rosenmeyer en su investigación sobre la poética de la imitación [Rosenmeyer, 1992: 12-49]. El análisis que realiza el crítico español

15

del poema del Fragmento 13 evidencia la sencillez del estilo, la riqueza de matices, el colorido de los versos de Anacreonte, el mismo estilo sobrio, rico desde una economía encomiable que opone al de las anacreónticas griegas; sin embargo, como señala Máximo Briosó Sánchez en el estudio introductorio a la edición que comentaremos posteriormente, hay un grupo de anacreónticas herederas de ese tono sencillo y más sobrio; nos dice que incluso en el siglo XIX Bergk “señaló la existencia de un estilo conciso o, si se quiere, epigramático frente a otro de locuacidad más marcada dentro del género” [Briosó, 1981: LXIV], lo cual hace pensar en una de las características más relevantes y tal vez menos destacadas del fenómeno anacreóntico: la dualidad y simultaneidad de influencias en los poemas, por un lado, la influencia del modelo del que se parte, por el otro, la influencia del ambiente artístico y/o social y estético en que se desarrolla, de ese modo, por ejemplo, tendremos presentes temas que serán comunes tanto para la poesía legítima del lírico como para las posteriores imitaciones, estos serían la vejez, el amor.

Por ejemplo, la imagen de Eros tiene una evolución tan variada e interesante durante el desarrollo de la lírica griega, y pasa de aquella bestia invencible en los versos de Safo, de aquel efebo alado, de este que se presenta en el fragmento en cuestión como el que lanza la pelota de modo sorpresivo contra el poeta, que no esperaba que el dios lo incitara a jugar a su edad; del herrero que Anacreonte mismo presenta con su maza golpeándole en la cabeza y sumergiéndolo, al Eros helenístico, al niño que ya está presente en *Las argonáuticas* de Apolonio, en la *Antología palatina* y que ha dejado una huella infinita en la literatura posterior hasta llegar a nuestros días y pervivir en el imaginario popular de

manera variadísima, que evidencia esa evolución y el cambio a partir de nuevas sensibilidades en que se instala este tipo de poesía al variar las épocas y los gustos estéticos.

Los análisis filológicos de Garzón Díaz, abundantes en referencias y fuentes de comparación que ilustran algunas de las características de la obra conservada de Anacreonte, evidencian una austeridad, una economía, una exactitud en las formas y los términos, así como un equilibrio estructural que difiere del estilo de las anacreónticas de la colección, principalmente en cuanto al amaneramiento, sin sentido peyorativo, que tienen los poemas helenístico-bizantinos. Termina el especialista con los epigramas que se han atribuido al poeta y con una excelente lista bibliográfica que abarca ediciones y estudios sobre la obra de Anacreonte.

Dentro de los trabajos investigativos que existen sobre la poesía del lírico, hemos escogido el de Garzón Díaz como punto de partida por su profundidad y actualización, por el manejo de las fuentes tanto antiguas como contemporáneas y por la exactitud en los datos y en las consideraciones acerca de su vida y estilo. Para completar esa visión y encauzarla con las imitaciones, debemos hacer referencia al otro estudio más completo que existe en idioma español sobre las anacreónticas, que es el de Máximo Briosó Sánchez, así como comentaremos la investigación de Patricia Rosenmayer, de vital interés en la relectura y reivindicación de la poética de la imitación a finales del siglo XX. Esto nos permitirá llegar a la parte de la tradición que es de mayor interés en nuestro trabajo y son las versiones e

17

imitaciones en idioma español y principalmente en la literatura cubana de los poemas anacreónticos.

En el estudio introductorio que nos ocupa, Brioso Sánchez dedica una primera parte, titulada “La colección de anacreónticas del códex palatinus” (que data del siglo X d.C), a resumir las características generales de la colección, a las diferencias principales con el modelo griego arcaico (Anacreonte), a la trascendencia y continuidad del cultivo de las imitaciones desde el período posthelenístico y bizantino hasta el siglo XIX, y al interés e importancia que en los tiempos modernos tiene el estudio de este *corpus*.

En el segundo apartado se dedica a los “Problemas de la cronología”, sin pretender dar fechas exactas de la génesis individual de cada texto, sino marcando los posibles límites en las etapas de desarrollo y gestación de los poemas, o sea, lo que él mismo llama fechas *ante quem* y *post quem*. El autor establece como límites, a partir de la información que maneja, la época de Aulo Gelio (siglo II d.C.) en que ya los poemas imitativos se confundían con los de Anacreonte, hasta antes del siglo V d.C., en el tiempo de Sinesio de Cirene, uno de los imitadores bizantinos de los que se conoce el nombre y que ya no se esconde tras el anonimato. Además, a través del método métrico-prosódico separa posibles grupos que por sus características en la versificación o en la ortografía y la escritura han de pertenecer al período imperial o bizantino.

En “Contenido y mentalidad de las anacreónticas”, el especialista señala los temas

18

principales de la colección, así como sus características y procedimientos de composición generales. El vino y el amor aparecen como los temas principales. Al respecto, Briosó Sánchez afirma:

“(E)l tema erótico es casi general en ella y aunque no ocurre lo mismo con el del vino que afecta aproximadamente a la mitad (treinta y cuatro odas), es sobre todo la presencia del primero y de ambos emparejados lo que da un color muy definido a la colección” [Briosó, 1981: LIX]

Los otros temas que se dan en grupos mucho más reducidos son: destino-muerte (diez), vejez (ocho), tema mitológico (siete), *ékfrasis* (siete), mención de Anacreonte, oro-fortuna y sueño (cinco), animales y contraposición guerra-paz o entre géneros poéticos (cuatro).

Señala también el especialista la mezcla y fusión de temas varios en muchas de las composiciones y destaca la “capacidad de absorción de temas y géneros, a la manera del epigrama” que posee el género anacreóntico [Briosó, 1981: LXIII]. Hay cuadros que remiten a la bucólica, algunos poemas poseen un carácter marcadamente narrativo, otros aparecen en forma monologada donde el poeta habla con su propio corazón, lo que remite a Homero y a poetas arcaicos como Arquíloco.³ A esto añádase, además, los usos de la poesía coral, la mezcla de la canción popular y la narración fabulesca, modos y expresiones propios de la Segunda Sofística.

3 Para ampliar las referencias y adaptaciones en las anacreónticas de motivos homéricos, ver el epígrafe titulado “The allusive text” en el libro de Patricia Rosenmeyer.

Brioso Sánchez supone que la colección que poseemos no es sino una de las tantas que debió de existir en la antigüedad, por lo que, salvando las distancias y teniendo en cuenta las diferencias entre la transmisión oral épica y la tradición simposíaca y anacreóntica (en parte oral, en parte escrita), la transmisión y creación poética mantienen una continuidad por medio de la oralidad y como creación colectiva en colecciones como esta, lo que evidencia el desinterés de estos autores por la originalidad en nuestro modo contemporáneo de entender el término, así como la búsqueda de un disfrute y una participación en conjunto de un fenómeno estético bien particular.

El investigador señala, a partir de Bergk, la hipótesis de que el grupo de poemas de estilo más sencillo, menos engolado y de menor influencia de la Segunda Sofística y de la retórica representa el tipo de imitación más cercana a la obra y al estilo de Anacreonte, por lo que son minoría en la colección y esto debió de estar dado porque el criterio de selección “atendió más a tipos de cierto desarrollo, dando prioridad a obras más elaboradas y más cercanas a lo que era el género ya en tiempos bizantinos” [Brioso, 1981: LXV-LXVI], por lo que más bien respondían a intereses y gustos estéticos distintos y habían variado por la influencia de otros géneros y otras preferencias literarias en boga.

En cuanto al estilo, Brioso Sánchez señala los principales recursos de la colección: algunas hipérboles, juegos etimológicos, anáforas, paralelismos sintácticos y métricos, estribillos en un mismo texto, o de un poema a otro, como sucede con la reiterada preferencia del verbo

20

θέλω para comenzar las composiciones, la antítesis, el priamel, se encuentran entre los más importantes y frecuentes. El autor también analiza aspectos de la lengua y de la división estrófica que en nuestra investigación no son del todo necesarias; los elementos pertinentes sobre el tema ya han sido señalados.

El IV apartado está dedicado a la “Historia crítica del texto” donde se señalan, desde la edición de Stephanus en 1554 los principales estudios, traducciones, ediciones y criterios seguidos al analizar la colección.

El especialista hace un rápido recorrido por las traducciones europeas más importantes con énfasis y más datos en las de lengua española. La conclusión más importante que podemos señalar de dichas traducciones es que desde el siglo XVI hasta el siglo XIX los autores y traductores españoles de anacreónticas se interesaron más por la versión libre, por la recreación que por la mera traducción, y que predomina en dichas versiones la versificación a la prosa, elementos que tendrán continuidad en las traducciones e imitaciones cubanas. De modo que en lengua castellana, desde Quevedo y Villegas, el interés que ha primado por el anacreontismo es el de la *emulatio*, tanto en el caso de las traducciones como en el de las imitaciones.

Máximo Briosó Sánchez inicia su estudio introductorio destacando la edición de Henricus Stephanus (1528-1598) de 1554 publicada bajo el título *Anacreontis Teii odae ab Henr.*

Stephano luce et Latinitate nunc primum donatae en París que es, desde su aparición y su manipulación, la génesis de lo que se ha llamado “cuestión anacreóntica”. Era evidente que la edición de una colección de poemas de uno de los autores más famosos de la antigüedad, relacionado por los comentaristas con Safo, elogiado por los más grandes escritores y pensadores de la antigüedad, provocaría un gran revuelo entre los humanistas occidentales de la segunda mitad del XVI. Y así fue, no solo captó la atención de los artistas que leyeron, estudiaron, tradujeron e imitaron esta poesía, sino que desde su misma aparición se negó o cuestionó la paternidad de la colección, lo que trajo una continuidad de análisis, estudios y ediciones críticas. Algunos aceptaron unas pocas composiciones como auténticas, y en un principio las discusiones se nucleaban respecto a argumentos estéticos y de gusto.

El análisis de Brioso Sánchez parte de la propia antología, que tiene evidencias, tal vez demasiado claras y por ser tan evidentes quizá no apreciadas desde el primer momento, de que los poemas no eran de Anacreonte: el lírico griego es mencionado como sujeto dentro de algunos poemas, por lo que esto hace sospechar acerca de la adjudicación a él de una colección en que aparece como un tercero. Stephanus cambió el orden de las anacreónticas al darlas a conocer en su primera edición porque, precisamente, el primer poema hablaba de Anacreonte en tercera persona. Desde principios del siglo XIX hubo autores alemanes que negaron la paternidad anacreóntica a toda la colección, entre ellos Bergk fue uno de los principales y más decididos.

Pero más allá de gustos estéticos y junto a los cambios de sensibilidad, hay en la colección elementos de métrica y prosodia que demuestran que la colección es posterior a Anacreonte, además de francos anacronismos en algunos poemas. Es llamativo, en cuestiones de contenido, por ejemplo, que en toda la colección no se haga ni la más mínima referencia a Polícrates, pues como aseguran algunas fuentes antiguas, se dice que la obra de Anacreonte estaba llena de alusiones a él. A ello súmese las relaciones con la retórica y la pintura. Muchos de los temas de las anacreónticas se encuentran en el epigrama tardío y en la colección de la *Antología Palatina*. Un ejemplo extremo de la relación entre la poesía de la *Antología griega* es que, después de que en 1879 al menos, el barcelonés Antonio Rubió y Lluch dejase claro en su tesis doctoral *Estudio crítico-bibliográfico sobre anacreonte y la colección anacreóntica: y su influencia en las literatura antigua y moderna* la falsa paternidad de las anacreónticas atribuidas al lírico arcaico de Teos, en 1936 Daniel Castellanos publica *Luz de otros soles. Anacreonte* en Madrid con prólogo de Gregorio Marañón, donde presenta al supuesto Anacreonte como un adelantado, como el predecesor de toda la poesía helenística, porque considera las anacreónticas de su autoría y escritas en el siglo VI a.e., por lo que en esas composiciones, según Castellanos y a causa de su poca información y escasa competencia y actualización en el tema en fecha tan avanzada del siglo XX, está la génesis de todas las características del arte helenístico, cuando sabemos, como demuestra y explica Brioso Sánchez en su estudio, que es todo lo contrario: la antología es posthelenística, de ahí que muchas de sus características provengan de la poesía helenística tardía; sin embargo, el error garrafal de Castellanos al menos evidencia que la relación entre las anacreónticas y la poesía epigramática antigua y

helenística es innegable.

Los primeros autores conocidos por sus nombres que no se esconden tras el poeta de Teos son del período Bizantino, y, como hemos sostenido sobre las demás etapas de desarrollo del subgénero lírico, Briosó Sánchez dice: “En la tradición anacreóntica los bizantinos encontraron un cómodo medio de imitación de la poesía antigua, de fácil asimilación y capaz de adaptarse a las nuevas necesidades literarias” [Briosó, 1981: XX-XXI]. Entre el siglo V y siglo X aparecerá el Anacreonte cristiano desarrollado por autores como Sofronio, algo paradójico, y al mismo tiempo, fenómeno entendible. Piénsese, por ejemplo, que el ritual dionisiaco es antecedente del misterio cristiano de la piedad, pues los cristianos, de un modo civilizado y refinado, sin caer en éxtasis ni comer carne cruda, de manera simbólica toman el vino (referente dionisiaco y anacreóntico por excelencia) en lugar de la sangre de Cristo y comen pan sin levadura en lugar del cuerpo de Jesús, como el propio hijo de Dios enseña antes de su muerte. Este ritual llevado a cabo por los iniciados, la relación entre vino y sangre redentora, la búsqueda de la paz, del bienestar y la vida eterna debieron determinar la relación entre anacreontismo y pensamiento cristiano, relación que, si bien desaparece en sentido general cuando el humanismo del siglo XVI redescubre la colección anacreóntica pagana dada a conocer por Stephanus, tendrá gran importancia incluso en autores posteriores hasta el siglo XX, como veremos al analizar algunas obras de nuestro *corpus*. Lamentablemente, a pesar de estas relaciones que hacemos, en muchos autores bizantinos las adaptaciones anacreónticas al cristianismo son impostadas y moralizadoras de un modo poco orgánico, sin hacer relaciones entre lo

24

uno y lo otro.

A ello se suman las ediciones “cristianizadas”, moralizantes desde el siglo XVI, por lo que en los siglos XVII y XVIII existe un “Anacreon christianus”, con “reducción de la materia epicúrea a cristiana”. Brioso Sánchez y mucho más Rubió y Lluch cita varios ejemplos de autores y ediciones italianas y españolas que persiguen cristianizar el subgénero de acuerdo con los preceptos morales de la religión.

Máximo Brioso presenta un rápido panorama de la evolución y el desarrollo de las anacreónticas en occidente y se detiene en España, menciona a los principales autores, desde Villegas y Quevedo que han desarrollado el subgénero en idioma español. Sin embargo, los caminos anacreónticos dentro de la tradición y los tiempos son insospechados, falta una revisión en las obras anteriores a los siglos de oro para constatar las versiones o variaciones que existen de temas y motivos anacreónticos. Tenemos noticia de una composición medieval española que es a las claras una versión de la visita de Eros (Oda XXXIII en la edición de Brioso Sánchez), uno de los poemas más famosos y más recurrentes en la tradición, sin embargo, en ese tiempo la colección no era conocida, y solo lo apuntamos para señalar espacios para otras posibles investigaciones.

Este rápido recorrido por la tradición anacreóntica en las manifestaciones artísticas termina con la referencia de obras musicalizadas y operísticas, como *Bathyle* (París, 1877) de Chausmet y *Anacreón ou l'amour fugitif* de Girodet (París, 1803) que se inspiran en la

25

imagen heredada y cambiante del poeta a través de la tradición, las épocas y los estilos. A ello podemos agregar el ballet-ópera de Jean-Philippe Rameau de 1754, inspirado en la figura desvirtuada del poeta por la tradición y el himno de Estados Unidos que parte de una composición anacreóntica. Puede completarse esta información y ampliarse con gran cantidad de ejemplos tanto en artes plásticas como en música, en ópera y demás manifestaciones artísticas en el estudio de Antonio Rubió y Luch, y con respecto a la iconografía y al desarrollo de la imagen desde las artes plásticas en la antigüedad puede encontrarse un análisis en la investigación de Patricia Rosenmeyer.

Los principales nuevos aportes que realiza Patricia Rosenmeyer en su investigación [Rosenmeyer, 1992] son, en primer lugar, la reivindicación de la *imitatio* como procedimiento legítimo de creación y de continuidad y cambios en la tradición literaria; y en segundo lugar, el análisis filológico, tropológico, estilístico y comparativo, sin prejuicios morales ni limitaciones estéticas, entendiendo el fenómeno anacreóntico dentro de las características propias del género convivial. La autora deja atrás todo comentario parcial y peyorativo con respecto al género anacreóntico y destaca, analiza, visibiliza los cambios y la continuidad del modelo arcaico a las composiciones helenístico-bizantinas asumiendo la estética lírica de cada momento de desarrollo anacreóntico (principalmente las del modelo griego y la *anacreontea* que es el núcleo de su trabajo) como características variables que responden a gustos epocales diferentes. Neutraliza las opiniones antagónicas con respecto a la calidad del modelo y/o de las imitaciones y estudia de manera más objetiva el fenómeno, lo cual no significa que no evidencie y subraye repeticiones y otros modos

26

propios de este tipo de poesía, pero ya sin los prejuicios de Rubió y Lluch en el XIX contra algunos poemas ni los de Brioso Sánchez en 1981 sobre la colección griega. La estudiosa analiza el tema erótico y las referencias sutiles y alusivas a la sexualidad de un modo coherente y sin prejuicios.

Rosenmeyer dedica un capítulo de su libro a los textos alusivos dentro de las anacreónticas, de ahí que estudie las principales resonancias y alusiones en las anacreónticas de Homero, los líricos arcaicos, Platón, los poetas helenísticos, y la prosa imperial de ficción; lo cual confirma que las anacreónticas desde sus comienzos, desde su génesis, al mismo tiempo que captan la sensibilidad poética del medio cultural en que se desarrollan (Helenístico y Bizancio en el caso de la colección) también rescatan y reescriben la tradición anterior, lo mismo sucederá con los distintos períodos de desarrollo del género en lenguas modernas durante los siglos posteriores, como se verá.

Además, la investigadora propone y lleva a cabo un estudio léxico de las principales palabras claves dentro de la colección que evidencian los principales temas del arsenal anacreóntico, estas son: ἀπαλός, ἔρως, φιλέω, καλός, πίνω, οἶνος, ῥόδον, στέφανος, χορεύω que confirman los principales temas de la colección señalados por Brioso Sánchez y que evidencian el arsenal de lo que podríamos llamar anacreóntico, sin descartar que estos temas no son privativos del género, sino que son universales, en consonancia con esa facilidad de asunción de temas y asuntos que tienen las anacreónticas. Suavidad, amor, belleza, simposio, disfrute, naturaleza estilizada y graciosa se nos revelan a partir de este

27

catálogo léxico como los temas más recurrentes en la colección.

Aunque es anterior a los estudios que hemos comentado hasta aquí, dejo para este momento la investigación de Antonio Rubió y Lluch ya mencionada, por referirse a la tradición anacreóntica tanto de traducciones como de imitaciones en lenguas romances principalmente y teniendo como núcleo las hechas en territorio español hasta 1879, fecha bien avanzada ya de la segunda mitad del siglo XIX, cuando la tradición anacreóntica estaba en plena decadencia en Europa.

El estudio de Rubió y Lluch, aunque muchas veces se siente obstruido por sus valoraciones morales, y se ve obligado a dedicar una gran parte de su análisis de la obra de Anacreonte para explicar los supuestos “vicios” del poeta, y aunque también su ojo crítico se ve a veces limitado por sus gustos hacia un estilo u otro, por sus posiciones neoclásicas y cerradas, pues juzga desde el pseudoclasicismo más radical, y va en contra de los gongorismos, de los procedimientos hiperbáticos, de las imágenes que impiden un sentido diáfano y una comprensión rápida del texto; a pesar de todo ello cumple de modo general el objetivo que se traza: hacer una descripción panorámica de las principales obras traductológicas e imitativas de las anacreónticas en España principalmente.

Dedica una primera parte a Anacreonte y la colección anacreóntica, cuyos datos y limitaciones han sido reajustados por los estudios posteriores a los que nos hemos dedicado antes; también en esta primera parte el autor realiza un recorrido panorámico

28

del anacreontismo en Grecia, Roma, Bizancio, etc., hasta llegar a algunas literaturas modernas. El énfasis mayor lo realiza cuando se refiere a la producción anacreóntica italiana y a la francesa que, por el tono y las críticas, evidencian las rivalidades políticas y culturales entre ambos países (España-Francia) durante todo el siglo XIX. Esta postura se encuentra en autores conservadores de tendencias puristas extremas y tienen eco en críticos y literatos de América que temen que el español termine convertido en un dialecto del francés, como asegura Ramón Piña desde Cuba [Piña, 1856].

Rubió y Lluch da referencias a poemas de los que se tienen noticia desde la antigüedad que pueden haber pertenecido a Anacreonte y que pueden haber tenido corte épico: nos dice que Horacio comenta sobre un texto del autor acerca de la rivalidad entre Circe y Penélope (*Carm.* I, 17). Nicandro de Colofón, autor del siglo II a.e. que fue médico, gramático y poeta cita una obra cuyo asunto es el sueño y hasta le atribuye un tratado de medicina. Fulgencio da referencia sobre un poema escrito por el autor sobre la guerra entre Zeus y los Titanes y otro sobre el origen de la divinidad del águila. Estos datos nos ponen en sobreaviso con respecto a la oposición épica-lírica que se ha visto siempre como parte del estilo anacreóntico, y que parece partir más bien de la colección y de los autores que leen y recrean la parte simposiaca de la obra de Anacreonte, la que más se difundió y más fama alcanzó, según testimonios de los propios filólogos e historiadores antiguos. Incluso, dentro de la misma colección no debe descartarse la influencia del epilio y del idilio en algunos textos por su carácter narrativo, como es el caso del poema tan famoso que trata la visita de Eros (XXXIII). Esto permite, además, entender la tradición

29

anacreóntica posterior, donde autores como Manuel de Zequeira mezclan los tonos y los géneros en su obra, posiblemente sin tener estos datos que hoy manejamos, aunque al menos la referencia de Horacio sí debió de ser conocida por los autores decimonónicos, pues la literatura latina y su lengua fueron más estudiadas, conocidas, difundidas y sistematizadas que las letras griegas, como afirma y menciona Rubió y Lluch y como se evidencia en el procedimiento parafrástico de Quevedo que parte de la traducción latina de Stephanus y otras traducciones francesas y de demás lenguas romances [Moya del Baño, 2006: 701].

Rubió y Lluch con frecuencia utiliza términos desacertados sobre el proceso de creación de la *anacreontea*, como lo son “plagio” y “gusto”: considera que hay poemas que son plagios de otros, sin tener en cuenta, cosa que sucede hasta la actualidad, que lo denominado como “plagio” proviene de una práctica legítima y propia del género que estudiamos desde la antigüedad (la *retractatio*), del modo en que se hacía esta poesía, lo cual puede encontrarse en distintas gradaciones también en otras colecciones antiguas como la *Colección teognidea* y la *Antología griega*. La versión de un poema ya existente, la variación de un mismo tema, la repetición monótona de motivos que tanto se le ha señalado a la colección tiene un sentido lúdico, y se explica por los procedimientos propios del género simposíaco, donde los poetas o recitan de memoria, o retoman algún tema o texto que ya conocen y lo recrean. En principio no hay pretensiones de originalidad en el sentido que lo maneja Rubió y Lluch en su análisis, sino de recreación constante de algunos temas y motivos, lo cual está también en las motivaciones de Quevedo y Villegas al traducir los

30

poemas griegos, así como llevado al exceso en las 31 versiones de Meléndez Valdés sobre la paloma de Filis.

Con respecto al concepto de “gusto” es interesante ver cómo en ocasiones el sentido que le da este especialista al término “amaneramiento” no es peyorativo como suele verse en posteriores críticos del siglo XX como Garzón Díaz y Briosó Sánchez. Una lectura paralela de los estudios propuestos por estos tres autores evidencian la relatividad del concepto de “gusto”, pues muchas veces lo que parece a Briosó Sánchez sobrio y de un estilo sencillo, Rubió y Lluch lo considera prosaico y falto de elaboración, y sin embargo, uno lo ligero con lo agradable, lo cual asevera que el gusto es una construcción argumentada, hija de un contexto y unas condiciones socioculturales específicas. Así, por ejemplo, el autor decimonónico desautoriza los fragmentos que se tienen como originales del poeta de Teos, pues considera que la colección tiene muchos textos que superan el estilo del autor griego, y declara que “aquellos son inferiores en mérito, preciso es confesarlo, á muchas de las odas de la colección”. [Rubió, 1879: 34]

La misma división que realiza el estudioso del XIX español es la que utilizará Enrique José Varona para la conformación de su libro, por lo que la estructura del texto del autor cubano parte de los postulados del neoclasicismo español, así Rubió y Lluch divide por áreas temáticas generales la colección antigua: poemas de tema amoroso (eróticas), poemas de temas varios y poemas de tema simposíaco o que tratan sobre el vino (báquicas). La división que hace Varona a partir de estos postulados se verán en el epígrafe

31

IV del segundo capítulo.

El investigador se refiere a las relaciones que existen entre la obra de autores como Teócrito, Catulo y Horacio con la tradición anacreóntica, también expone los principales imitadores del período bizantino hasta el siglo X, lo cual le hace ver una desviación del anacreontismo y, vale la pena reconocerlo, sirve algunas veces como bandera para cualquier tema cristiano que quiera exponerse, sin que se establezcan líneas de relación con el género anacreóntico, esto sucede también en autores posteriores de los siglos XVIII y XIX, pues utilizan el metro tradicional de la anacreóntica que parte de algunas composiciones del poeta de Teos e introducen indiscriminadamente temas y motivos alejados de lo reconocido por la tradición como anacreóntico, y no se trata en este caso de una trasgresión o variación inteligentes, sino de usar una forma y una nomenclatura de reconocido prestigio y tradición para desarrollar cualquier asunto, así aparece un “anacreonte penitenciario” y otras cristianizaciones no bien acomodadas al género, principalmente por el poco talento de los imitadores, porque, como ya he mencionado, entre la tradición griega, Baco y el cristianismo existen muchos elementos de conexión que luego otros autores de la misma tradición anacreóntica aprovecharán de un modo más coherente.

Es por la capacidad de asimilación de temas, estilos y formas que tiene el género, por las características flexibles que posee, que alcanza gran trascendencia entre los distintos poetas y en las diferentes estéticas de tiempos varios, y a su vez, esta es también la razón por la cual en ocasiones se abusa de sus posibilidades, por lo que tiene razón Rubió y

32

Lluch al señalar una especie de “anacreontomanía” y al afirmar que “pocos géneros contará la poesía lírica tan afortunados como lo fue y lo ha sido hasta no muy lejanos días el anacreóntico; pero pocos, tal vez ninguno, habrá sufrido tan groseras adulteraciones y acomodádose a más diversos usos”. [Rubió, 1879: 72]

Aunque Rubió y Lluch es consciente de que las anacreónticas no fueron escritas por Anacreonte, en más de una ocasión confunde la poesía original del poeta de Teos con las imitaciones posteriores, que él diferencia en la primera parte de su obra. No señalamos esto como un error siquiera, se debe asumir como una incongruencia que podemos explicar a partir de que todavía en el siglo XIX Anacreonte y el anacreontismo están muy entremezclados y poco diferenciados entre los autores mismos que cultivan el género, por lo que no es difícil afirmar que también el estudioso catalán desde la crítica y el análisis confirma ese rostro reorganizado por la tradición del poeta de Teos, de modo que muchas veces olvida las características mismas de la poesía de Anacreonte que destaca y señala al inicio de su estudio, como, por ejemplo, las invectivas y sátiras que escribió el lírico arcaico, algo que luego, cuando analiza las imitaciones, considera imposible introducir en las anacreónticas por no haber sido nunca parte del estilo del autor griego, ¿del autor griego o de la colección anacreóntica? [Rubió, 1879: 102]

En la segunda sección se dedica al estudio de las traducciones e imitaciones de anacreónticas en España, que es la parte de mayor interés para nuestro análisis. Su estudio y sus comentarios se ven lastrados por sus limitaciones de gustos y por sus

33

conceptualizaciones morales, lo cual le impide emitir un juicio justo sobre las versiones de Quevedo. Entre los traductores en idioma español destaca principalmente a Esteban Manuel de Villegas con su versión de 1617, al cual reconoce como introductor del anacreontismo en España; a Francisco de Quevedo, cuya versión del *Anacreón castellano* no fue publicada hasta 1794, aunque data de 1609; a los hermanos asturianos Joseph y Bernabé Canga y Argüelles con una traducción más cercana al original del 1795; a Don José Antonio Conde cuya obra data de 1796 y que traduce los poemas anacreónticos junto a fragmento de Safo, Teócrito, Bión y otros autores; la de José del Castillo y Ayenza de 1836 que publica el texto griego y una versión en prosa junto a la versión en verso con el propósito de que se vean las variaciones que autores como Conde y Villegas introducen al traducir con cambios indiscriminados respecto al original.

Rubió y Lluch, con conocimiento de causa, refiere que, por ejemplo, en Quevedo aparecen dos fragmentos del Anacreonte original, y algunos otros en Villegas. Eso nos haría entender qué otras líneas temáticas del autor griego pudieron ser conocidas por los autores, lo que facilitaría o complejizaría la visión de lo anacreóntico.

Tal vez la primera parte, dedicada a las diferencias entre la colección y la poesía originaria del teyo fuera escrita después de la segunda, dedicada a la revisión del legado anacreóntico y por falta de una revisión coherente con lo planteado en la primera parte del estudio, el barcelonés no lo reajusta y rectifica. Pero lo interesante de ese error hermenéutico, de esa nomenclatura equivocada es que entra en consonancia con el

34

equivoco, la falsa atribución, el nuevo y falso rostro que deviene tradición en el tipo de poesía que analizamos, aun en autores conscientes de que la colección es de época muy posterior al poeta griego. A ello sumemos el reconocimiento de dos anacreontes, “el verdadero y el falso”, por parte de Fernández Galeano en *Anacreonte ayer y hoy*; la manera de referirse a un pseudo-Anacreonte en la bibliografía crítica, y la asunción de la obra como de Anacreonte (sabiendo que es de la colección y no del autor) siguiendo la tendencia de Villegas y Quevedo en el estudio de 2006 realizado por Francisca Moya del Baño [Moya, 2006].

Podríamos señalar, pues, dos Anacreontes en la historia, el uno nacido en el siglo VI a.C., cultivador de la mélica y de una pluralidad de temas, metros y tonos; el otro ficcional que parte del anterior, pero solo continúa una serie de temas en que los principales son el vino y el amor y del que los temas de invectiva y sátira quedan relegados en sentido general, la métrica se circunscribe a un solo metro y el autor será plural y anónimo, por lo que es una especie de colección creada en colectivo. A este segundo Anacreonte, que mantiene y varía temas, que cambia formas y se adapta a los requerimientos estéticos de cada época, nos referimos cuando hablamos del ente ficcional que ha sido construido por la tradición: un viejo coronado que canta, bebe, ama y baila entre los jóvenes durante el banquete, lo cual es cierto y no, es reafirmado y contradicho por la propia tradición. Si tuviese que resumirse el anacreontismo como fenómeno y a partir de lo antes señalado sería un proceso de constante trasgresión y rescate de la tradición de la que parte, desvirtuación y retorno del arsenal temático del que surge. También es evidente cómo la anacreóntica

35

asume parte de la tradición poética anterior, tanto antigua como contemporánea, y eso lo reafirma la influencia y la recreación de la obra de autores clásicos como Catulo, Horacio, Virgilio, las (auto)referencias entre los poetas de la escuela salmantina del siglo XVIII y la influencias de los distintos estilos en varias épocas del desarrollo occidental del anacreontismo.

La labor de Rubió y Lluch revela el desconocimiento de los especialistas metropolitanos de las traducciones e imitaciones anacreónticas en tierras de América, donde el proceso de asimilación, adecuación, rescate y trasgresiones se continúa. Al referirse a las traducciones, el autor barcelonés da noticias de las versiones del “sabio obispo de Taumalipas (Mejico) D. Ignacio Montes de Oca, conocido en la república literaria con el nombre de Ipandro Acaico”, y reconoce que:

Ignoramos si á tan cortos ensayos, únicos que han llegado á nuestra noticia deben reducirse las traducciones anacreónticas en las antiguas Américas españolas, pero suponemos que su literatura, no tan conocida por nosotros como debiera serlo por la comunidad de lenguaje y por los vínculos de sangre que con nuestros hermanos de allende los mares nos unen, cuenta con mayor número de versiones de las cantilenas griegas, cual las cuenta muy valiosas de las obras de otros ilustres escritores de la clásica antigüedad.

[Rubió, 1879: 132]

En el caso de las imitaciones a partir de los poemas anacreónticos, el investigador catalán no menciona ni un solo ejemplo procedente de las tierras americanas, ni siquiera se refiere a su desconocimiento de la existencia de ellas, como sí hace, ya se ha visto, en el caso de las traducciones. No sucede así con el análisis y la crítica que emprende contra el anacreontismo y el espíritu cultural francés en sentido general, en el que hace una lista de obras de traducción e imitación bien detallada, cosa que se explica por conflictos políticos y cercanía geográfica; a la par de su recorrido y análisis de las principales y más importantes muestras en lengua española, da noticias de las obras en catalán y en portugués que tratan el asunto.

Esta carencia se resiente mucho más y hace incompleto el estudio emprendido por Rubió y Lluch principalmente porque el objetivo de su trabajo es dar cuenta del desarrollo del anacreontismo en las lenguas romances y principalmente en lengua española, en España, pero olvida a los autores que cultivan dicho género “allende los mares”. Ese olvido, esa carencia, no de la misma manera en que el autor quiso abordarlo, de modo panorámico y monográfico, de recorrido general y no profundizando en autores y estilos, es una de las que quiere salvar esta investigación, para dar continuidad a los estudios llevados a cabo con anterioridad por las especialistas Elina Miranda Cancela y Fina García-Marruz, y por las investigadoras Glisel Delgado Toirac y Mileydis Ginoris Adán, que constituyen los principales antecedentes teóricos y analíticos en el estudio que llevamos a cabo.

De Elina Miranda Cancela utilizaremos principalmente los estudios de las traducciones

anacreónticas de Martí, de las imitaciones de *Plácido* y de Fina García-Marruz. Además, la propia Fina García-Marruz estudia de manera profunda y exhaustiva la influencia de las anacreónticas como antecedentes y génesis del *Ismaelillo* de José Martí y ha realizado el más completo estudio de la obra de Manuel de Zequeira que existe hasta hoy, los cuales son de vital importancia en nuestro análisis. Glisel Delgado Toirac lleva a cabo un estudio comparativo en su tesis de grado de traducciones anacreónticas en distintos autores cubanos del siglo XIX que tendremos en cuenta principalmente en nuestro análisis del anacreontismo en Zequeira, Martí, Varona y Laura Mestre. Se continuará, rectificará y se ampliará el estudio de las imitaciones anacreónticas en el *Papel periódico de La Havana* que realiza Mileydis Ginoris Adán en su tesis de licenciatura sobre la tradición clásica en dicha publicación periódica.

Hemos revisado también los artículos y estudios que se han publicado en los últimos años sobre la anacreóntica y la tradición clásica en España; entre ellos los de mayor interés son el texto de Fernández Galeano “Anacreonte ayer y hoy”, de Ramiro González Delgado su artículo “Anacreonte en la prensa del siglo XIX”, de la profesora Francisca Moya del Baño su análisis sobre “Catulo, Ovidio y Propertio en el Anacreón de Quevedo”, del Catedrático Marcos Martínez “Un anacreóntico canario: Graciliano Alfonso”, el texto “Fray Luis: «interpretación», traducción, *imitatio*” de Carmen Codoñer y el libro, resultado de su tesis doctoral, de Ángel García Galiano sobre *La imitación poética en el Renacimiento*. Con ellos interactuamos también durante nuestro análisis.

I.2 Concepto de “imitación”.

En cuanto al concepto de imitación (*mímesis* en griego e *imitatio* en latín), los puntos de partida son, sin lugar a dudas, Platón y Aristóteles. Mucho más el segundo autor referido, que fue la influencia indiscutible durante la Edad Media y que es releído, muchas veces de modo esquemático y distorsionado, en el período neoclásico con el propósito de instaurar, a partir de sus ideas en la *Poética*, lo que se considerará como reglas del buen gusto. Es bueno destacar de antemano que el concepto de imitación desde su aparición causó confusión y ambigüedad; al referirse Aristóteles a la naturaleza y a los objetos, este se hace demasiado abarcador y muchas veces impreciso, será utilizado para referirse al estilo o a elementos lingüísticos, a una concepción filosófica de apropiación y conocimiento del mundo, etc., por lo que ocasionó muchas interpretaciones y diatribas durante los siglos renacentistas y posteriormente.

Platón

Para Platón, aparte del arte “inspirado”, existe el arte como imitación de la realidad (mimético) [Checa, 1998: 81], y según su teoría del mundo de las ideas la realidad es una copia infiel y defectuosa de los arquetipos. Por lo tanto, el arte vendría a ser una copia de una copia, y eso no lo hace confiable ni fidedigno, por lo que el autor griego termina expulsando a los poetas de la República ideal, pero su discípulo Aristóteles no ve como aspecto negativo que el arte imite a la realidad, parte del presupuesto de que el arte copia

la realidad en primera instancia, y puede tener un efecto positivo en la recepción del espectador. Con los anteriores presupuestos platónicos ya no es necesario preguntar por la imitación de una obra literaria, pues esta vendría a ser una copia de la realidad que es una copia a su vez del mundo arquetípico. Sin embargo, y de ahí parte Aristóteles de algún modo, en el *Íón* el filósofo explica la cadena de transmisiones de sentimientos, emociones y pensamientos a través de la imitación, por medio de la recitación del rapsoda que imita una acción hacia sus receptores, como sucede, por ejemplo, en el canto VIII de la *Odisea* mientras Demódoco canta lo concerniente al caballo de Troya y Odiseo no deja de llorar conmovido; el sentido catártico y de reconocimiento que hay en la obra de arte está en estos presupuestos, lo cual es complementado por las ideas de Platón en varios de sus textos: la función de la *imitatio* o *mímesis* de algún modo vislumbra la esencia, el Uno universal, y así será leído por Longino, Plotino y el neoplatonismo, por lo que influirá en el humanismo renacentista profundamente. Antes de la primera tentativa aristotélica de abordar el término de *mímesis*, Platón en *Timeo* presenta el Universo como una obra de arte, y en *Sofista* considera que se puede llegar a una imitación a la medida aproximada de la verdad, por lo que desde los primeros referentes antiguos el concepto que pretendo sistematizar se presenta impreciso y disperso, abarca a la vez distintas variantes posibles de *mímesis*.

Aristóteles

En su *Poética*, Aristóteles, luego de enunciar cuáles serán los temas y géneros a tratar,

aclara el concepto de *mímesis* [Aristóteles, 1992: 131-137]. El autor parte del presupuesto de que el arte copia o imita a la naturaleza, cada género se diferencia del otro por los medios, objetos o modos en que se realiza dicha imitación. Con respecto a otras formas de *mímesis*, el autor no dice nada al menos de forma directa sobre el fenómeno de la imitación literaria de autores, de la metapoiesis que aquí nos ocupa. El filósofo griego se está refiriendo al surgimiento de la épica y el teatro principalmente, y la *imitatio* de modelos será un procedimiento que tendrá un auge mayor en la posteridad helenística y romana. Piénsese también que Aristóteles en su obra sin revisar e incompleta está sistematizando fenómenos artísticos y literarios de la antigüedad relacionados con el surgimiento y desarrollo de los géneros literarios en Grecia y por primera vez dentro de la historia del arte occidental, lo cual explica el grado de ambigüedad y sutileza que hay en un concepto tan abarcador.

Sin embargo, aunque no llega a profundizar en un fenómeno que sí será de mayor importancia para Quintiliano al sistematizar el desarrollo artístico y específicamente oratorio hasta su tiempo, el estagirita afirma que el acto imitativo es consustancial al ser humano, que por medio de la imitación el hombre accede a las primeras formas del conocimiento. El acto de aprendizaje en sentido general se basa en la *mímesis*. En cuanto a la manera en que Aristóteles divide los modos, objetos y medios de la imitación, es evidente la influencia de su pensamiento y de las líneas filosóficas contemporáneas a él, por sus juicios y divisiones principalmente de carácter ético y moral, lo cual se mantendrá en la división y clasificación de géneros, estilos y se repite durante los siglos posteriores hasta el siglo XIX.

Cuando Aristóteles dice, pensando en la fábula de la tragedia, que “el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor” [Aristóteles, 1992: 174], podríamos apuntar, aunque no es intención del estagirita, lo siguiente: que ese mismo fenómeno que plantea para la *mímesis* de la naturaleza pervive en la *mímesis* de una obra de arte, donde el poeta imita, desde su experiencia y sus cardinales lo que ha leído o heredado como tradición luego de pasar por la catarsis, por medio de la lectura o de la asimilación. Recibir esa tradición, recrearla, reelaborarla, la recepción se vuelca, mediante la experimentación y la compasión, en un nuevo texto que se repite como nueva catarsis y que otro lector o receptor potencial podrá leer o recibir, de modo que el proceso se repita interminablemente. A ese fenómeno hace referencia Lubomír Doležel cuando afirma que “(s)i el receptor del texto original articula el resultado de su procesamiento en un nuevo texto (oral o escrito)[...]: un nuevo texto, transformación del original, es enviado a unos nuevos receptores potenciales” [Garrido, 2009: 362]. Cabe preguntarse si a este procedimiento no podríamos reducir gran parte de la historia de la literatura, teniendo en cuenta las precisiones que con Cicerón y con Quintiliano principalmente haremos del concepto de *imitatio*, entendiendo este no como simple copia o reproducción. Aristóteles destaca la *mímesis* como modo de aprendizaje y conocimiento, de ahí que también la imitación del lenguaje, del estilo, de la escritura, del arte es la forma de iniciación no solo artística sino de uso ordinario de las facultades del hablar y el escribir. Aprendemos las formas de los símbolos alfabéticos por imitación, escribimos por imitación, accedemos a una lengua y a su sistema de escritura por imitación, lo cual es solo el comienzo dentro de

la cadena de ejercitaciones que permiten al ser humano especializarse en la utilización del lenguaje. Un orador o un literato es, en esencia, eso: alguien que sabe usar el lenguaje adecuadamente con un propósito específico en determinada circunstancia.

La génesis de esas reflexiones que los autores helenísticos y latinos tratan con un grado mayor de sistematización podemos encontrarla en el mismo Aristóteles cuando afirma que el poeta no debe conformarse solo con contar de modo reproductivo lo que ha heredado como tradición o como argumento, sino que es necesario encontrar por sí mismo (αὐτὸν εὐρίσκειν δέι) “inventar por sí mismo y hacer buen uso de las [fábulas] recibidas” [Aristóteles, 1992: 175-176]. Si enunciamos la misma idea de un modo más generalizador y no solo pensando en la tragedia o las acciones, tendríamos ya lo que Quintiliano defiende y enuncia de un modo más sistematizado: es necesario partir de la tradición de un modo creativo, utilizar ese arsenal para los propósitos perseguidos, pero no de una forma mecánica, reproductiva o esquemática, sino creativa y artística. Nótese que en este pasaje ya Aristóteles se refiere a la imitación de modelos artísticos, aunque no lo refiera con la exactitud o los términos que usa para referirse a la *mímesis* de la naturaleza, sin embargo ya esto es un pronunciamiento con respecto a lo que luego, con los posteriores teóricos de la antigüedad, quedará establecido con mayor precisión.

Pero estos conceptos no son suficientes ni claros para el tipo de estudio que proponemos, pues nos referimos, en este caso, no a la imitación de la naturaleza, no a la imitación de un objeto de la realidad, sino a la imitación del estilo, las técnicas, los temas y las ideas de un

43

autor, que, como ha quedado demostrado anteriormente, ya insinuaba el propio Aristóteles. Para eso es necesario, entonces, remitirnos a las condiciones y características del entorno cultural helenístico y a Cicerón y a Quintiliano, los primeros en teorizar sobre este otro tipo de imitación.

Con los estudios helenísticos y el trabajo de los poetas y bibliotecarios especializados en la labor filológica, en fijar los textos, copiar los originales y hacer una lectura y una edición críticas de los autores anteriores, surge la idea de crear una especie de canon, una lista de autores imprescindibles y clásicos que servirían como modelos para los lectores y escritores. Del período de Augusto es el tratado de Dioniso de Halicarnaso que precisamente se titula *De imitatione*, y trata sobre las características de la imitación, la selección de los autores y los métodos apropiados para llevarla a cabo. Este trabajo estaba antecedido por las ideas de Cicerón y de Quintiliano que comentaremos posteriormente, por la importancia que tendrán durante el Renacimiento y los siglos siguientes. La idea que propone Dioniso de Halicarnaso de ver en la imitación una elevación del espíritu, una creación inspirada por la cercanía de lo sublime será desarrollada por Longino también en su conocido tratado sobre el tema. Partiendo de Platón, Longino expresa:

Este autor [Platón] nos muestra, si quisiéramos prestarle atención, que, además de las cosas mencionadas, existe todavía otro camino que conduce a lo sublime. ¿Cuál es y de qué clase? La imitación y la emulación de los grandes escritores, tanto en prosa como en verso, que ha habido antes de

nosotros. [García, 1992: 14]

La organización canónica de los estudiosos helenísticos evidenciaba y reafirmaba una división genérica de la literatura con una tradición, con procedimientos específicos, con normas estilísticas, de contenido y formales que debían tenerse en cuenta y cumplirse a la hora de encauzarse en dichos géneros de creación.

Cicerón

Cuando Cicerón se refiere a la *imitatio*, ya hemos pasado, de modo más expreso y evidente, al concepto que nos ocupa y tiene que ver con el tipo de literatura que analizamos. Desde la perspectiva de la retórica antigua, imitar a los autores y retores insignes, escoger de su estilo los logros mayores, como luego confirmará Quintiliano, es una actividad necesaria y enriquecedora; pero, como los mismos recursos retóricos se generalizan y vienen a ser consustanciales a la obra literaria en sentido general, sin importar el género en el que se suscribe dicha obra, también el procedimiento de la *imitatio*, antes y después de Cicerón, es una práctica que tiene gran auge en el período helenístico, imperial y que llega hasta nuestros días.

Nos dice el pseudo-Cicerón en el tratado *Rhetorica ad Herennium* que para que el orador alcance a plenitud las capacidades de su ciencia (que son a su vez las partes tradicionales de la oratoria: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronunciatio*) debe conocer la teoría, imitar los buenos modelos y tener práctica y experiencia en el hablar. En *De oratore* Marco

45

Tulio asegura, al definir al orador perfecto en boca de Antonio, que “el primer principio de la retórica, por tanto, es la imitación de los modelos excelentes”, y agrega lo que Quintiliano también confirma y continúa, que se deben tener en cuenta “solo las mejores cualidades del modelo”, por lo que no es una mera imitación reproductiva; este proceso lleva análisis, selección y criterio estético.

Quintiliano [2001: 9-81]

En sus *Instituciones oratorias*, Quintiliano afirma que, después de la fluidez de los oradores, de la capacidad de expresión adquirida por el hábito, estos necesitan practicar la imitación de los modelos y luego el cuidado de la elaboración escrita. Para el escritor romano la lectura, la escritura y la pronunciación de discursos están tan entremezcladas y se complementan tanto entre ellas, que es difícil separar una práctica de otra. Acertadamente el autor dice que la escritura quedaría sin consistencia si no hay un modelo a seguir, el cual solo puede ser adquirido a través de la lectura. La manera en que enfoca la (re)lectura Quintiliano, opuesta al acto de la recitación o *actio* del discurso, viene a ser homóloga a las funciones metabólicas en el organismo, al proceso natural de nutrición en que el alimento (texto) es deglutido (leído) y pasa a formar parte de la sangre, de un modo inseparable ya en nuestro organismo; así expresa:

Pero volvamos a lo leído y experimentémoslo de nuevo, y así como masticamos los alimentos y los tragamos casi reducidos a líquido, para que con mayor facilidad

sean digeridos, así pase la lectura a la memoria y a nuestra reserva de modelos imitables, no cruda sino ablandada en la repetición insistente y como triturada.

De esta forma ilustrativa y didáctica, Quintiliano deja sentado el sentido exacto de la *imitatio* y de la importancia de los modelos en la lectura, lo cual, de otro modo quedaría impostado y falso, y no de la manera natural (fisiológica) en que él lo entiende y lo persigue. Indiscutiblemente esta directriz es la que rige el sentido de imitación en el desarrollo posterior de la literatura que, aunque a veces sea menos visible o no se reconozca, llega hasta nuestros días a través de los estudios de la intertextualidad y del reconocimiento de que todo texto es siempre un amasijo de citas y textos anteriores reelaborados. Este propósito es el que mueve a los principales autores para acercarse a los grandes clásicos de la literatura, entendiendo clásicos y obras canónicas como fenómeno cambiante y fluctuante en el desarrollo diacrónico de la literatura. Quintiliano enfatiza en la relectura, en lecturas sucesivas que permitan encontrar, entender, asimilar los procedimientos más ocultos, menos visibles y por ello, más profundos y determinantes, en el estilo de un autor.

Quintiliano piensa que es necesario un *corpus* conciso y riguroso de autores modélicos, los que se han de leer hasta el cansancio. Esto no anula la gran cantidad de poetas que también son contemporáneos de los seleccionados y de los que siempre se puede aprender algo, pero él presenta los que no se deben dejar de leer, los que se han de tomar como

modelo y que después de ser aprehendidos en profundidad, como descanso el lector podrá ir a los demás. Agrega que es un error creer que las lecturas modélicas se encuentran solo en el pasado, que hay contemporáneos que merecen la pena ser leídos e imitados, de ahí que su concepto de autores clásicos no se reduzca solo a los tiempos pasados, sino que abarca también el presente.

Cuando Quintiliano se refiere al estilo de Cicerón dice que en él se reúnen el talento y la asimilación de varios modelos que ha sabido filtrar a través y gracias a su especial capacidad artística; por lo que el autor nos explicita que, como en sentido general se puede expresar de la literatura y coincidiendo con Horacio, no basta con el conocimiento técnico, con la lectura de los autores canónicos, sino que se necesita don genuino para poder procesar los modelos en algo nuevo a través de la imitación, en el sentido que los antiguos la entendían y según las ideas de Quintiliano.

“No puede dudarse que una gran parte del arte se fundamenta en la imitación”, nos dice Quintiliano, consciente de que no se puede hacer caso omiso a la herencia recibida, de la que se ha de partir, conociéndola, imitándola, rivalizando con ella. Entiende el autor romano la *imitatio* no como mera copia de un modelo, como ya se podrá deducir por lo anteriormente explicado, sino como un modo de asumir un legado anterior y de llegar a través de esos logros estilísticos a nuevas maneras de realizaciones artísticas.

Parece curioso y merecería un análisis el hecho de que este concepto del reconocimiento de

los modelos como punto de partida de la creación fuese sostenido hasta principios del siglo XIX y que luego del Romanticismo, de las vanguardias y las pretensiones de originalidad de los ismos y tendencias de la primera mitad del siglo XX, se regrese en la posmodernidad a una relectura de estas ideas que ya en Quintiliano están cristalizadas y que el autor sistematiza en sus tratados sobre la oratoria, pero que es la continuidad de un proceso que tendría sus antecedentes primeros en Platón y Aristóteles y que de algún modo ya anuncia Semónides de Amorgos en el siglo VI a.e. al reconocer que la originalidad no es posible en tanto todo ha sido de algún modo dicho ya. Apenas duró menos de un siglo la pretensión expresa del hombre por asumir la originalidad y la autonomía del arte, en la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI ha llegado a la misma conclusión de Semónides, ha vuelto a decir lo mismo con otras palabras, a partir de la cientificidad y la sensibilidad de fin de siglo, lo cual es patente en la nomenclatura más conocida, tales como los conceptos de “parodia”, en la acepción que da al término Linda Hutcheon y al concepto de “intertextualidad” de Julia Christeva.

La labor imitativa se debe llevar a cabo, al decir de Quintiliano, “prudentemente y con sentido crítico”, y agrega que la imitación por sí misma no es suficiente para lograr obra perdurable o trascendente, es solo un punto de partida. El autor hace énfasis en ejemplos que adivinarian la *imitatio* como parte del aprendizaje cotidiano en las distintas manifestaciones artísticas: el estudiante de pintura comienza imitando a los grandes maestros, el niño en clases comienza copiando las formas de las letras para aprender a escribir, del mismo modo, podríamos agregar, que el escritor parte, consciente o

49

inconscientemente, de un canon que se crea a partir de sus lecturas, su sensibilidad y sus gustos y que sirven como fundamento en el inicio de su creación poética, entendiendo esta en sentido amplio. Quintiliano afirma que la *imitatio* consiste en aprovechar “la experiencia de unas cosas, que ya tenemos, para descubrir otras” porque se debe más bien “rivalizar que imitar”.

El autor latino hace una comparación y una diferenciación entre la imitación de la naturaleza y la creación a partir de modelos literarios o artísticos en sentido general. El teórico antiguo entiende la imitación de los estilos, de la obra de ficción como estéril pues “no es imitable lo que es más importante” en el creador por depender del talento y de la capacidad de asimilación de lo vivido y leído. “Toda imitación es cosa artificial”, se necesita don natural, eficacia y soltura para alcanzar una obra trascendente, no basta con la mera imitación que es, de por sí, poco espontánea.

Lo primero es, según Quintiliano, examinar a quiénes se debe imitar; luego escoger en esos autores qué es lo que debemos hacer nuestro como logro, porque con facilidad se asumen más los vicios de los autores que sus ganancias estéticas.

La crítica que hace el romano a las tendencias poéticas ampulosas y repetitivas que se generalizan entre contemporáneos bien puede ser localizable en las distintas etapas de la historia de la literatura, y en sentido concreto, en el género que nos ocupa, principalmente en el movimiento anacreóntico del siglo XVIII español. Esto no es una limitación en tanto,

50

a partir de ese arsenal común de época, por contraste, por oposición uno puede encontrar las diferencias y aportes de los autores con respecto a la norma que se había establecido, por eso la relectura a veces ancilar o en ocasiones trasgresora en extremo que se hace del legado anacreóntico peninsular en los autores coloniales cubanos durante todo el siglo XIX alcanza determinada relevancia en cuanto a ambiente, nuevas motivaciones, cambios estructurales y estéticos, readecuación ante la realidad de la isla, recontextualización, crítica, burla, parodia; elementos propios de la literatura de la isla desde sus comienzos y reconocidos como procedimientos consustanciales al quehacer artístico en Cuba. De esta ampulosidad, señalada también por Varona como característica de nuestras letras, no escapó la creación anacreóntica insular, ejemplo de ello son la mayoría de las odas anacreónticas del propio Varona, que bien podría ser reflejo de esas meras copias infértiles de las que habla Quintiliano, aunque tienen valor como primer momento formativo en el adolescente, como búsqueda y afianzamiento de un estilo reconocido; pero de esto y de los demás autores cubanos en cuanto a ganancias y vicios, hablaremos más adelante.

La cuestión que lanza Quintiliano en su crítica violenta y profunda a los oradores contemporáneos suyos, es todavía hoy un reto para todo artista, en tanto se convierte en el problema medular para lograr un estilo y una estética coherentes, y es también una respuesta que pretendemos encontrar y aportar en cuanto al gusto por la anacreóntica en el período que nos ocupa: el autor dice que “lo primero es que cada uno entienda lo que quiere imitar y sepa por qué razón es bueno.”

A la vez que, como Horacio, aconseja que cada uno cree según sus fuerzas y su capacidad, sin querer forzar sus actitudes buscando alcanzar modos o estilos para los que no está dotado; considera que el orador, y podríamos decir que, en sentido general, el creador, debe ejercitarse en las distintas formas y tendencias; pues el imitar a uno solo es caer también en sus errores, y lo que aconseja es que, para llegar a la perfección, la que proponía Cicerón no solo para el orador sino también para el amigo, y podríamos decir en este caso, en sentido general, para el artista; es seleccionar los logros de los antecesores, “lo que es óptimo en cada uno de los modelos” y reunirlos en una nueva obra para estar más cerca de un texto óptimo.

Concluye Quintiliano que a esta lectura juiciosa de los modelos, a esta selección de los logros de los autores que anteceden, si se le agrega las buenas aptitudes, la capacidad creativa, se cercenará lo superfluo y se complementará lo que faltaba en los anteriores, lo cual acercaría más al artista al concepto modélico del orador ciceroniano y a la obra más acabada posible. Como resumen podríamos decir que para el autor latino la imitación se basa en la lectura de los principales autores paradigmáticos, la asimilación de sus principales logros estéticos y la mezcla de estos por el talento del receptor en una nueva obra.

La obra de Quintiliano, que tanto cita Ignacio de Luzán en su *Poética*, fue conocida y leída en el Renacimiento. Con la aparición de esa magna obra, descubierta y editada por Petrarca en 1350 y con varias reediciones en el siglo XV luego de que se encontrara un

52

manuscrito en 1416 en el Monasterio de San Galo [Delgado, 1992: 125], la idea de *imitatio* fue mucho mayor como influencia dentro de la práctica literaria. Aristóteles es un referente ineludible desde el humanismo del siglo XV, su concepción sobre la *mímesis* de la naturaleza será manoseada, repetida, ejemplificada de modo constante, de forma indiscriminada. Impera la división de dos modos de imitar que aparecen en Aristóteles y que es tomada de las ideas platónicas: la universal o fantástica y la particular o icástica. Del estagirita parte también la síntesis sobre las obras donde hablan los personajes (teatro), donde habla el autor (lírica) y donde hablan los personajes y el autor (épica). Pero casi ningún literato ya en el siglo XVIII hace referencia a la imitación de una obra de arte, a las peculiaridades que ella tiene, sino que toda *imitatio* queda generalizada la mayoría de las veces en las ideas de Aristóteles de que la *mímesis* es el modo de llegar a todo conocimiento primario, es el modo humano de aprendizaje.

Ignacio de Luzán, por ejemplo, que será uno de los rectores del buen gusto en el siglo XVIII español, hace referencia a la imitación de la naturaleza en sentido general, relativiza las críticas de lo universal (que se refiere a los personajes tipos que encarnan los valores heroicos en abstracto o los personajes que encarnan todos los vicios en ellos), da una gran importancia a esta *mímesis* conocida también como del tipo fantástico, y enfatiza en lo necesaria que es la fábula, la invención de tramas e historias para la formación, la educación, la moral y el buen comportamiento. Pero no atiende a la *mímesis* específica de una obra de arte, del arte que imita al arte, de la imitación como medio de creación y de asunción de los valores y logros estéticos de otros autores, como lo enseña Quintiliano.

Esta no insistencia en la *imitatio* de obras literarias (si bien eso era más propio de las retóricas que de las poéticas) y del estilo de otros autores que podían considerarse modelos puede estar dada, principalmente, por ser una idea y un procedimiento asumido desde la misma antigüedad, y entre la praxis de los escritores de este período. La importancia que la copia de los modelos artísticos tuvo también en el Renacimiento, la inmensidad de tratados, retóricas, discusiones, tendencias, etc. de los siglos XV y XVI sentó las bases para que este procedimiento se asumiera; está también presente en toda la categorización genérica de las obras, pues esta clasificación parte de un proceso de imitaciones que permiten la conformación de un género literario o artístico en general. Al respecto, Luzán expresa:

siendo cosa propia y connatural al hombre, como enseña Aristóteles, el imitar y el gustar de la imitación, dondequiera que algunos con las ciencias y artes aprendidas llegan a mejorar y a pulir sus costumbres, su estilo y su trato, todos los demás procuran imitarlos y conseguir también los mismos provechos y ventajas que aquéllos, por su estudio y aplicación, han conseguido. [Luzán, 2008: 184]

Por otra parte, Juan Cayetano Losada en 1799 adopta el concepto de imitación literaria a partir de los ejemplos que usa para comparar el desarrollo del anacreontismo. Primeramente (y esto filtrado por la obra horaciana) considera que los mayores poetas líricos de la Grecia fueron Píndaro y Anacreonte, a los cuales afirma como representación

54

de grandeza y de lo sublime el primero y de la dulzura y la sencillez el segundo. Horacio sería el heredero de ambos tonos, que “supo reunir la gravedad y elevación de aquel con la dulzura y delicadeza de este”, por lo que evidentemente en este fragmento se constata el concepto de *imitatio* defendido por Cicerón y Quintiliano que hemos comentado con anterioridad y que sostendremos en los posteriores análisis, pues para Cayetano Losada Horacio ha sabido filtrar y reunir las esencias de ambos autores en un nuevo estilo. Pero no se detiene en el poeta augusteo, sino que lleva esta línea hasta el desarrollo posterior en lengua española:

En nuestra Poesía Española se ha alzado Don Esteban Manuel de Villegas por su belleza y finura con el renombre del Anacreonte Español, y Fray Luis de León por su magestad, elevación y dulzura es nuestro Horacio[...]; recientemente ocupa muy distinguido lugar por su dulzura Don Juan Meléndez Valdés, de cuyo autor es la siguiente Oda, que ponemos por exemplo del estilo Anacreóntico. [Cayetano, 1799: 146-147]

Hay dos elementos importantes en estas reflexiones, el autor define y nombra a los autores por los modelos que imitan, y persiste por otro lado en la delicadeza y dulzura de las composiciones anacreónticas.

En su introducción a la traducción de los poemas de Safo, Tirteo y lo que se consideraba como obra de Anacreonte, Castillo y Ayensa caracteriza las anacreónticas como alegres,

55

ligeras, graciosas y delicadas, tono que considera muy difícil de alcanzar. Destierra del anacreontismo otras temáticas y las circunscribe solo al amor y al vino, y destaca el peculiar epigramatismo de las odas griegas que suelen terminar con una idea graciosa, lo que las diferenciaría de los finales agudos de los epigramas. En tal sentido, Ayensa apunta que los modernos han variado las formas heredadas de la literatura griega en el género anacreóntico, y se pregunta si es posible alterar las reglas creadas por los antiguos. A continuación se refiere de modo encomiable a las imitaciones de Villegas y de Meléndez Valdés, y también como Rubió y Lluch, señala que existen “lunares” en la obra de Villegas a causa de la época en que escribió, por lo que, en sentido general, los críticos y traductores del XVIII y del XIX no aceptan, desde sus posturas neoclásicas, posibles relaciones entre el estilo contemporáneo y las odas anacreónticas, lo cual es imposible de evitar y forma parte de lo que he querido destacar como verdadero anacreontismo. Esta búsqueda de fidelidad al modelo antiguo será una regla importante para entender las traducciones e imitaciones anacreónticas de jóvenes poetas que se quieren iniciar en los caminos de la creación literaria, tanto en la península como en las tierras de América. Y nótese que esa fidelidad no es al modelo antiguo sino al tipo de poética y de gusto que se defiende en el siglo XVIII.

En su tratado de poética y retórica para niños, el profesor de gramática y humanidades Manuel Crespo Peñalver ejemplifica y propone ejercicios de imitación y traducción fusionadas para que los infantes pasen textos del latín al castellano y del castellano al latín, con ello pretende ejercitar el conocimiento gramatical en ambas lenguas, que los

56

estudiantes adquieran lenguaje y elegancia en el decir, se familiaricen con el estilo de los autores clásicos, hacer ver la diferencia entre prosa y verso y, a la vez que se traduzca, se introduzcan variaciones en la sintaxis y el estilo de los fragmentos latinos. Estos procedimientos, así como las ejemplificaciones que aparecen en su volumen testimonian la mezcla entre traducción e imitación que luego los autores llevan a cabo, pues en sus estudios retóricos de juventud esta era una práctica común y cotidiana [Crespo, 1834: 48-54]. También Hugo Blair afirma que el tercer paso para adquirir un estilo es la ejercitación y lectura de los autores clásicos, tanto antiguos como contemporáneos, pues propone que se “ traduzca ” a formas propias algunas de las ideas de un autor castellano; para completar las observaciones sobre la imitación como proceso de aprendizaje y como medio de alcanzar un estilo, alerta sobre el peligro de imitar a un solo autor, lo que podría traer como consecuencia el embotamiento de las capacidades, y remite a los lectores al libro X de Quintiliano para que amplíen la información sobre el tema. [Camus, 1847: 83].

Para los autores de retóricas y poéticas renacentistas y neoclásicas en sentido general, la mera imitación no tenía sentido, consideraban que innovar, hablar de un tema nuevo era demasiado fácil, el reto estaba en enfrentarse a un modelo establecido ya y superarlo en belleza, en imágenes y en el manejo del lenguaje en sentido general, lo cual se conoce como *retractatio*.

La Dra. Carmen Codoñer, en su análisis de las imitaciones de Fray Luis de León [Codoñer: 1994], reconoce que existe en el autor un procedimiento que une traducción e *imitatio*, lo

cual será una práctica también de Francisco de Quevedo, de Esteban de Quevedo y Villegas, extendida tanto en el siglo XVIII español y tendrá gran auge en las traducciones que llevan a cabo algunos de los autores cubanos durante el siglo XIX, principalmente.

El desarrollo, el auge y la decadencia del concepto de *imitatio* coincide paralelamente con el cultivo y la moda de la anacreóntica, porque este tipo de poesía parte de esos presupuestos, es hija de esas ideas, y está indisolublemente ligada a la concepción modélica y de lectura de la tradición que se tuvo durante siglos del fenómeno literario. Cuando el concepto de imitación cayó en crisis, las anacreónticas dejaron de cultivarse de forma masiva y continua.

Así como Lucrecio parte de la tradición épica y didáctica griega, crea nuevos vocablos, fuerza la lengua latina y como Horacio pretende llevar al latín los grandes logros métricos, formales y líricos en sentido general de los poetas griegos; Petrarca, Dante, Góngora, Quevedo, y Villegas se auxiliarán de la perfección y los avances del arte grecolatino para dar a las lenguas vulgares una consistencia y un valor estético que les permita alcanzar ductilidad y flexión para poder expresar conceptos e ideas, tal como lo hicieron en su tiempo los autores latinos con las obras griegas. Cuando España llega a América, se pone en práctica un proceso semejante, tal vez más complejo, porque han aumentado los géneros, y movimientos artísticos y literarios. América llega a la tradición cultural europea cuando esta lleva más de veinte siglos de desarrollo literario. De eso modo, muchos autores americanos comenzarán a probar fuerza dentro de los cánones heredados,

58

asumiéndolos primero, imitándolos para poder adquirirlos y filtrándolos desde un nuevo espacio y una sensibilidad distinta. Ejemplos elocuentes de este proceso de aprendizaje y relectura de la tradición europea en tierras americanas son Sor Juana Inés de la Cruz, el Inca Garcilaso, y, para mencionar un caso cubano dentro de la tradición neoclásica y que será parte de nuestro estudio, Manuel de Zequeira y Arango.

Con la llegada del Romanticismo y la pretensión constante de buscar la originalidad, el concepto de *imitatio* cayó en descrédito y en desuso, más bien conceptualmente que en la práctica, pues los autores no niegan la tradición, parten de ella, la rescatan, pero como afirma Ángel García Galiano:

hasta no hace muchas décadas, el concepto de la imitación poética entendida según los cánones renacentistas y antes clásicos, esto es, como imitación de los modelos, quedaba relegado por las retóricas y críticos al uso de una oscura zona de desprestigio, tal vez asumido tras la virulencia con la que se pronunciaron los románticos en defensa de la originalidad. De esa suerte, merced a la furia romántica y las corrientes críticas que acompañaron y sucedieron a este movimiento, la *imitatio* desapareció del favor general como postura literaria desde finales del siglo XVIII. Como digo, el eclipse de la imitación como vía de acceso a la creación artística ocasionó que dicho artificio comenzara paulatinamente a sentirse como algo ajeno al nuevo

espíritu adalid de la espontaneidad y la autenticidad.

El concepto peyorativo de plagio y de apropiación literaria, heredado de la crítica decimonónica, ha contribuido durante muchos años a minusvalorar en los estudios críticos la influencia notable que las doctrinas de la imitación adquirieron en las obras de los poetas, y escritores en general, de los Siglos de Oro; y, lo que es más grave, a interpretar erróneamente los testimonios explícitos de los preceptistas del Renacimiento y del Barroco acerca de la validez de dicha doctrina poética, cuyo fervor fue tal en los siglos XV y XVI que provocó en toda Europa una marea de escritos dedicados exclusivamente a la elucidación de este concepto retórico. [García, 1992: 1]

En el caso de los autores cubanos, tendremos oportunidad de analizar en el segundo capítulo las ideas sobre la *imitatio* herederas de estas líneas de desarrollo que hemos comentado y analizado. Zequeira hará frente a los “plagios” y las variaciones que realiza Pascual Ventura en la diatriba periodística que analizaremos, y al mismo tiempo el propio Zequeira hará versiones bien libres de los temas anacreónticos, tanto en traducciones como imitaciones, para mayor contradicción. Luaces dará un paso fundamental en la asunción del género en tierra cubana, pues se propone expresamente, y así lo declara, escribir anacreónticas cubanas, lo cual está en consonancia con el concepto de *imitatio* que hemos tratado de delimitar y definir desde los autores clásicos hasta los poetas y críticos contemporáneos en lengua española, pues Luaces se mueve entre el color local y la

60

tradición literaria heredada. A pesar de que las imitaciones anacreónticas de Varona son más bien el paso inicial de un joven adolescente para aprehender el estilo de manera bien apegada a los referentes de la tradición anacreóntica española, ahí está el germen de sus posteriores y lúcidas ideas con respecto al valor de la traducción y la imitación en las tierras de América. A través de la traducción y la imitación de anacreónticas José Martí llegará a la idea de la creación de un poemario que es considerado como iniciador del modernismo en Latinoamérica, y que rescata la tradición anacreóntica y la imagen helenística de Eros desde la sensibilidad paternal.

En los números 47 y 48 del *Papel periódico de la Havana* correspondientes al 12 y 16 de junio de 1791, respectivamente, se publicaron algunas “Observaciones sobre la imitación del estilo”, el autor anónimo hace algunas reflexiones sobre el tema y comienza el artículo defendiendo el derecho y la importancia histórica de la *imitatio* del siguiente modo:

Yo no quiero detenerme en impugnar el dictamen de los que juzgan ilícita la imitación del estilo, porque esta debilita el vigor de la naturaleza; solo pregunto ¿Habría quien acuse de lánguido a Virgilio, imitador de Theócrito y Hesíodo? ¿Garcilaso de la Vega es frío cuando imita á Homero, á Catulo, á Virgilio, á Sannazaro? No niego que hay autores originales [...] pero estos todos deben mirarse como fenómenos que aparecen á ocasiones.

Entraba así en sus primeros números de publicación el primer periódico importante de la

isla en la discusión entre imitación y originalidad que defenderían los poetas románticos, pero cuando podía creerse que el anacreontismo desaparecería por la decadencia y el descrédito que iba teniendo la imitación entre los nuevos círculos literarios, en la isla y también en la península, pervivió por medio de traducciones y versiones nuevas, no por ser más aisladas menos trascendentes. En ese “ponerse al día” dentro de la tradición cultural occidental la *imitatio* y la traducción comenzaban su labor en la isla de Cuba.

I.3 Límites entre los conceptos de “traducción” e “imitación”

Las características de la traducción, desde los autores latinos hasta el siglo XVIII se confunde con la *imitatio*, se difumina en versiones libres, en variaciones de grados distintos de cercanía y lejanía con respecto al texto traducido. Es en el siglo XVIII, y en el caso de Cuba a finales del XVIII y durante el siglo XIX, donde se intenta ver, desde la perspectiva moderna, desde la idea de “originalidad” (que no se maneja del mismo modo durante la antigüedad y hasta el siglo XIX en sentido general); cuando se intenta poner límites entre *traductio* e *imitatio*, lo cual dará lugar a varias, fructíferas y feroces diatribas e invectivas personales en las publicaciones periódicas, de la cual hemos localizado una en el *Papel periódico de La Havana* que hasta ahora no ha sido abordada ni analizada por ningún investigador de la crítica y la traducción que haya trabajado anteriormente el período colonial. Desde el mismo Cicerón, *vertere* e *imitare* se confunden, al extremo de que los estudiosos contemporáneos afirman que Cicerón no traduce, sino que imita. En el análisis que hemos hecho de Martí y la traducción, lector indiscutible de Cicerón, se evidencia que

ya en él, mucho más apegado a la mirada moderna, aunque existen variaciones y cambios que pertenecen a él y no al texto del autor, que varían y potencian determinadas ideas y procedimientos formales que no aparecen en el original, pretende una mayor fidelidad que el propio Cicerón en las traducciones que emprendió, por la cantidad de cambios, de variaciones, las omisiones, alteraciones y adiciones que enumera y analiza García Yebra [1979: 139-152]

Más que de traducciones, en muchos de los casos se tendría que hablar de versiones libres, libérrimas muchas veces, pero es necesario recordar que para los tiempos y los autores de los que hablamos esto no era una contradicción ni se manejaba el concepto de “plagio” a la manera en que se entiende actualmente. Dentro de las poéticas y retóricas neoclásicas, como hemos ejemplificado ya en el apartado de la *imitatio*, el procedimiento de traducir y variar el original parte de los ejercicios retóricos en los primeros años de enseñanza, además, los especialistas no consideran la mera traducción como acto de creación, creen que la traducción es también un medio de emular al modelo, por lo que las traducciones se convierten en versiones más o menos cercanas al original, con lo que ya no está de acuerdo García y Ayensa en los años treinta del siglo XIX.

Inclusive, si partimos del concepto que Lubomír Doležal da en su *Historia de la poética* [Garrido, 2009: 361-363] de “transducción”, vemos que el crítico y profesor engloba no solo las traducciones e imitaciones, sino todas las sagas, versiones, continuidades que han tenido las obras y los personajes, entendiendo, a la manera en que los antiguos lo asumían

63

bajo el concepto de *retractatio*, y como ha tenido que reconocerlo la postmodernidad con nuevas nomenclaturas, pero regresando a las ideas de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano; que la literatura es reescritura, que la tradición es revisitada de modo continuo, que “el procesamiento de los textos literarios es mucho más que un «desciframiento» pasivo; es una *reelaboración activa* de un mensaje sobre el que su fuente ha perdido el control”, por tanto, desde Homero, Teognis, Anacreonte, Virgilio, Horacio y Cicerón la literatura es un eterno retorno, una constante revisitación a la luz de las nuevas sensibilidades, de los tiempos presentes. Lo que declara José Lezama Lima sobre el mito sucede también con el acto de creación, dice Lezama:

(t)odo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores. [Lezama, 1988: 216]

Mientras en italiano y francés hubo algunos ejemplos de traducciones anacreónticas más fidedignas, en España, con Villegas y Quevedo se instauró una tradición de versiones libres, de recreaciones que pretendían más bien emular a los poemas griegos, y en esas versiones, como señala de manera rápida Rubió y Lluch en su bosquejo anacreóntico por las lenguas romances, en estos autores de los Siglos de Oro se filtran las características de la poesía barroca, en las traducciones anacreónticas que llevan a cabo se constatan imágenes oscuras, el hipérbaton, procedimientos estéticos a la usanza contemporánea,

64

matices propios de sus estilos y de los gustos epocales, lo cual se confirma también en las traducciones, y lo hemos venido señalando desde la sistematización de los estudios principales que nos anteceden, porque la anacreóntica filtra y asume los valores estéticos del momento en que es realizada, a la vez que mantiene algunas características del género tradicional. Habrá que esperar a 1786 y a 1832 para que se publique la versión de Castillo y Ayensa en verso y en prosa acompañada del texto en griego para que el idioma español tuviese una versión más acorde a lo que se entiende hoy por traducción. Y en este sentido la ambivalencia de Rubió y Lluch al analizar versiones libres y traducciones es también iluminadora, pues en muchos casos, cuando la versión es más apegada al original, puede parecerle intrascendente; sin embargo, cuando hay creatividad, esmero, adecuaciones estéticas (no al Barroco, que él detesta, no a Góngora a quien aborrece, no a los que él considera vicios de su tiempo), para él la labor del traductor poeta es encomiable, así sucede cuando habla de Villegas y de Quevedo, a quienes critica lo que del Barroco plasman en sus obras, lo que afecta la sencillez y la claridad en las ideas, lo que oscurece el sentido, pero reconoce las buenas versiones en muchos casos y las exalta como verdaderas obras artísticas, lo cual nos hace afirmar que, para esta época de conceptualizaciones y discusiones tan fuertes sobre lo que era una verdadera traducción, todavía se aceptaban y se disfrutaban estas muy libres recreaciones del original.

Castillo y Ayensa [1832] hace una revisión de las traducciones anteriores a él que se habían hecho de las anacreónticas en idioma español, y expresa que su trabajo es el primero que se realiza en España como traducción literal y más fiel al original. No quiere detenerse en

65

los defectos de las traducciones de Conde y de Villegas, sino que ha llevado a cabo sus versiones en prosa y verso precisamente para que se puedan comparar y se hagan visibles los vicios a los que no quiere hacer alusión en sus consideraciones preliminares. Sin embargo, recrimina a Conde que no mantenga la rima asonante en los versos pares y que no divida en cuartetos sus traducciones, pues considera que estos procedimientos han sido heredados y forman parte de un canon conformado por los autores anteriores del género y del romance que asegura armonía y equilibrio a los versos, cosa indispensable en las composiciones anacreónticas, según el traductor. A Villegas, como Rubió y Lluch, recrimina el hipérbaton, la oscuridad en las ideas que va en contra del estilo sencillo de las anacreónticas, pues Castillo y Ayensa considera vicios lo que es estilo propio de la poesía de los Siglos de Oro. No obstante, la diferencia entre Villegas y Conde al traducir ambos las anacreónticas está, según Castillo, en que Villegas logra concisión y exactitud en las ideas, a pesar de las variaciones que introduce en sus versiones del original, por lo que no está en contra de la libre elaboración de Villegas, sino de los agregos innecesarios, de las ampliaciones en Conde que atentan contra el estilo epigramático y sencillo del original.

Muchas veces, como sucede con Enrique José Varona, los autores se ciñen a una métrica tradicional, a una rima, a los cuartetos de arte menor como forma estrófica que usa el camagüeyano y que son la estructura más frecuente en las traducciones e imitaciones dieciochescas españolas, y ello lo obliga a hacer alteraciones, a veces omitir o a veces agregar elementos para que los versos rimen y midan de modo exacto. En otras ocasiones, la métrica es un pretexto para recrear la traducción, como sucede con el traductor que

66

aparece en el *Papel Periódico de La Havana* y con la versión de Zequeira al poema de la visita de Eros que serán analizadas en el primer epígrafe del segundo capítulo.

A partir de las traducciones anacreónticas en autores peninsulares y cubanos, podría decirse que la traducción es un proceso especular que transforma el hipertexto, el architexto, el prototexto en un producto que refleja su esencia y que a la vez adquiere una consistencia, una estructura distinta a la que tenía en el modelo del que se parte y, como afirma Vodicka, “(u)na nueva concreción siempre significa una nueva regeneración de la obra; la obra se introduce en la literatura con una nueva apariencia” [Garrido, 2009: 364]. De la anacreóntica griega con métrica musical se pasa al verso prosódico de una métrica distinta, de una sola estrofa se pasa a veces a la prosa (en Martí, en Laura Mestre y en Castillo y Ayensa) o a la cuarteta de arte menor (Varona), de la sintaxis griega a las palabras y el orden del idioma español, y, además, en esa selección de conceptos, de palabras más o menos correlativos o equivalentes se traduce de una cultura a otra y no solo se asoma el lector a la tradición antigua, sino que en el nuevo producto queda también reflejado el gusto y la estética contemporánea al traductor; porque “(c)itar y aludir, imitar, reescribir en un género literario distinto, traducir, parodiar, plagiar y otras fuentes de intertextualidad literaria son actividades de adaptación” y “(l)a adaptación es el principal portador de la tradición literaria y un catalizador de la evolución literaria” [Garrido, 2009: 365]

Dentro de esa línea continua de adaptaciones literarias en español, Villegas será un

paradigma para el anacreontismo peninsular y para el que se desarrolla en Cuba, al igual que los demás imitadores y traductores del siglo XVIII español. Las traducciones de Varona, Martí y Laura Mestre se acercan más a nuestro concepto contemporáneo de fidelidad al texto original. Pero no sucede así en la traducción de Zequeira y de Pascual Ventura, que analizaremos en el primer epígrafe del segundo capítulo. La traducción anacreóntica en Cuba bebe de esas diatribas dieciochescas que tienen eco y resonancias muy fuertes en la prensa española y en la de la isla, como tendremos oportunidad de ver. Es tiempo de fundación y nacimiento, y se discute con frecuencia y con fervor sobre la fidelidad al original, sobre el plagio, sobre la importancia o no de la *imitatio*. Si por una parte, con el nacimiento del anacreontismo en la isla, traducción y versión libre se confunden, poco a poco esto será dilucidado por los propios autores que se dedican a la traducción y a la creación, y el trabajo traductológico comenzará a ser reconocido como artístico; por ello, propongo un acercamiento a algunas ideas sobre la traducción en el siglo XIX que regirán también las versiones más acabadas y modernas que tenemos de las anacreónticas en Cuba y que analizaremos posteriormente.

I.4 El concepto de “traducción” en algunos autores cubanos del siglo XIX

Un siglo después de haber publicado el novelista y crítico cubano Ramón Piña su polémico artículo “Las traducciones” [Piña, 1856], José Alsina [1967: 425-444] mantiene la misma opinión sobre la capacidad creativa que se requiere para hacer una buena versión de un texto. Pero, ¿cómo definimos traducir “bien”? Si iniciamos por la idea de Benvenuto Terracini [1983] al afirmar que la traducción nace de un desajuste cultural, por leve que este sea; o por la que sostiene Alsina en el texto antes citado, cuando dice que la misma es un hecho de lengua definible temporal y espacialmente; podríamos afirmar que traducir va en el traje de cada época como prendedor o zarcillo, por lo que debe ajustarse al saco, prender en la estética epocal y lucir desde su sitio sin que parezca anacrónico ni extravagante. O sea, que llevar un texto de una lengua a otra es más un fenómeno sociocultural que lingüístico, ejercicio que cambia según las condiciones cronotópicas, y que, como hemos tenido oportunidad de ver, puede estar condicionado por los procedimientos de enseñanza en distintas épocas.

Se puede hacer una versión, incluso, en una misma lengua si un texto pertenece a un momento alejado temporalmente en el desarrollo del idioma. No nos debe sorprender, pues, que hoy se “vacíen”⁴ (para usar un término martiano referido al asunto que abordo) al castellano moderno *El Mio Cid*, *El conde Lucanor* o *El libro del buen amor*; o las tragedias de Sófocles y los diálogos de Platón, del griego clásico al griego moderno.

4 Se refiere Martí a la traducción como “un vaciamiento exacto de lo que ha dicho [el autor] en nuestro modo de decirlo”. José Martí. *Obras completas* t. 22, p. 50.

Ortega y Gasset [1947] considera el habla como ejercicio utópico en su artículo “Miseria y esplendor de la traducción”. Terracini la coloca como primer momento de la traducción, pues solo el receptor entenderá lo que se le dice si coincide con las vivencias o el padecimiento del emisor, y, al igual que el habla, al trasladar a otro idioma se pretende comunicar un mensaje. Se diferencian por que en el acto de hablar se llevan las ideas a la lengua materna, y, al traducir, trans-portamos el pensamiento cristalizado ya en una lengua a otra distinta de la de partida, por lo que se considera la traducción como un caso especial de bilingüismo, en el que el traductor, por supuesto, no está pensando directamente en un idioma, sino que traslada el pensamiento de otro, desde una primera lengua a una segunda. Esto es variable, pues depende, sobre todo, del conocimiento que se tiene de la segunda lengua.

José Martí dice que se está “transpensando”⁵, sobre todo porque para él la traducción es una especie de encarnación en el otro, para poder decir desde la otredad (presente en las ideas del texto) lo mismo, pero en diferente idioma.

Terracini nos demuestra que hablar y traducir tienen en común un momento previo: el de comprender; por lo que la traducción, como el habla, es un acto subjetivo, pues se comprende cuando se sintoniza con el otro en un mismo sentimiento. Para traducir bien, podríamos concluir, es necesario pensar como el otro.

5 “Traducir es transpensar”, frase que aparece en el artículo “Traducir *Mes fils*”, publicado el 17 de marzo de 1875 en la *Revista Universal* de México y aparece en: OC. (tomo 24), pp. 15-18.

José Alsina no está de acuerdo con Ortega y Gasset cuando este sostiene que las traducciones clásicas han de ser “exóticas y distantes” y que basta con la literatura del momento para el lenguaje contemporáneo. Alsina considera que este sería un modo muy pobre de entender el estilo de un autor. De esta manera, coincide con Ramón Piña y José Martí, quienes abogan por versiones a la medida de los tiempos que transcurren, y entienden el acto de traducir como creación legítima, por lo que los autores cubanos entienden que la trasposición de un texto en otro idioma al castellano debe adecuarse a los requerimientos culturales y sociales contemporáneos para que tenga un impacto mayor entre los receptores.

Me interesa detenerme ahora en distintos modos de ver la traducción en la segunda mitad del siglo XIX en Cuba. Por un lado, tengo el artículo de Piña ya referido, y por otro, las ideas de Martí sobre el tema en diferentes momentos de su vida. Con el propósito de comparar las versiones de anacreónticas que hicieron José Martí y Enrique José Varona, también haré referencia a las ideas sobre la traducción que tiene este último, una faceta de su labor crítica poco explorada y muy reveladora respecto a su propia labor artístico-literaria.

Las artes plásticas constituyen una fuente de imágenes a la que suelen recurrir nuestros autores decimonónicos para definir “traducción”. Para Martí era una especie de “vaciamiento”, lo que nos remite al modo en que se hace una copia escultórica, de este

71

modo ilustra el grado de fidelidad al que aspiraba. Por otra parte, Laura Mestre expresa que “(t)raducir del griego al castellano es copiar en yeso una obra en mármol, es trabajar con un material inferior.”⁶

La autora alude al imposible contra el que lucha todo el que intenta hacer una versión fidedigna de una lengua a otra, y asegura que es más difícil aún intentarlo desde el castellano al griego homérico. Varona, por su parte, nos dice que “(e)l papel que desempeñan, respecto a las artes de la vista, las copias y los grabados, lo desempeñan, para el arte de la palabra, las traducciones” [Varona, 1936: 109]. Este mismo autor suele comparar la obra literaria, en más de una ocasión, con un tejido, un manto o una pintura; incluso, nos dice que los hermanos Sellén legaron con sus traducciones “un vasto museo de producciones de la literatura contemporánea.” [Varona, 1936: 111]

Esencialmente, me interesan dos textos martianos: “Traducir *Mes fils*” y la carta a María Mantilla del 9 de abril de 1895. Ambos están separados en el tiempo por veinte años.

Martí fue un traductor ocasional, y por necesidades económicas se vio precisado a emprender algunas versiones. Sin embargo, respecto a la poesía, que es lo que más me interesa en este trabajo, no parece haberse sentido impulsado cuando la llevó al castellano sino por una necesidad personal. No se conoce ninguna traducción lírica publicada por Martí. Quizá pretendía que la mejor poesía extranjera fuera conocida por los

6 Cita del manuscrito de la autora que se encuentra en el fondo del Instituto de Literatura y Lingüística en Ciudad de La Habana.

latinoamericanos, pero la muerte le impidió llevar a cabo tal empeño. Este propósito que se puede suponer de las versiones líricas martianas dialoga con las ideas que tiene Enrique José Varona, quien considera que la traducción es el medio para conocer otras literaturas que permitan la variedad “de asuntos de inspiración.”[Varona, 1936: 109]

Varona opina que, a pesar de ser la naturaleza cubana una eterna primavera, y acaso por esta misma razón, nuestro panorama es limitado en contraste y diversidad, por lo que

fué forzoso que los literatos cubanos trataran, desde temprano, de extender el campo de la visión, y buscaran en la variedad de modelos escritos, lo que faltaba a sus modelos naturales. Así desde que hubo hombres de letras en Cuba, ha habido traducciones de las literaturas extranjeras. Nuestros poetas notables han sido también distinguidos traductores. Basta recordar a Heredia, la Avellaneda, Zenea y Mendive. [Varona, 1936: 110]

Respecto a la monotonía del paisaje, encuentro una analogía con Julián del Casal, en una carta que este dirige a Esteban Borrero Echeverría, el 10 de febrero de 1890:

Se necesita ser muy feliz, tener el espíritu muy lleno de satisfacciones para no sentir el hastío más insoportable a la vista de un cielo siempre azul, encima de un campo siempre verde. La unión eterna de estos dos colores produce la impresión más antiestética que se puede sentir. Nada le digo de la monotonía

de nuestros paisajes, incluso de nuestras montañas. Lo único bello que presencié fue una puesta de sol, pero esas se ven en La Habana todas las tardes.

Este fragmento refleja el hastío que caracteriza, de manera general, la obra y la personalidad de Julián del Casal; ya sabemos, que, a pesar de lo monótono del paisaje y la añoranza por otras riberas, “no part(e), si partiera, al instante (él) tendría que regresar”. Aunque Varona no llega a tal extremo, sí reconoce la repetición de nuestra naturaleza y ve en las traducciones una manera de acercarnos a otros entornos que nos puedan enriquecer culturalmente. Estas ideas de los autores cubanos se enlazan con lo que se ha señalado ya acerca del concepto de “transducción” que maneja Doležel, reafirma que nuestros autores-traductores-imitadores de anacreónticas asumen que “la adaptación es el principal portador de la tradición literaria” y en el siglo XIX los autores cubanos buscan en otras latitudes, en otros textos la ejercitación, el conocimiento, el manejo y las habilidades que les permitan poseer un estilo propio a partir de la tradición literaria heredada, idea que ya estaba en los propósitos de los canonizadores helenísticos y en la búsqueda y perfección del orador ideal que proponen Cicerón y Quintiliano.

Por otra parte, he llegado a pensar que José Martí tenía en cuenta también en la traslación de poemas aquello de “ganado tengo el pan, hágase el verso”, de modo que las versiones de narrativa que realizó, como *Ramona* y *Mis hijos*, le permitían obtener cierta ayuda económica (lo que no significa que no pusiera empeño en ello), mientras que

74

“transpensar” la poesía le fuera análogo al acto mismo de creación poética, el cual llevaba a cabo cuando “ganar el pan” no le era obstáculo para entregarse a escribir.

Para Piña el traductor es una especie de demiurgo que crea de la materia ya existente y la transforma. En su texto ya citado, iguala el acto de creación poética con el de traducir al afirmar que “una buena traducción es tan rara como unos buenos versos”. Pretende determinar pautas para los traductores de su tiempo y, con tono iracundo en el artículo, se muestra ofendido a causa de cómo realizaban tal labor. Esto es evidente al ver su modo de definir traducir: a través del procedimiento retórico de la *refutatio*, planteando lo que no es: “no es hacer una versión”, “no es comentar”, “no es imitar”, y es en este fragmento de este autor partidario del espíritu neoclásico donde vemos ya una necesidad y un reconocimiento de la labor traductológica por sí misma, así como el propósito de diferenciarla de las versiones libres y las imitaciones. Coincide con Martí en ver la traducción como *poiesis*, creación; quien vierte de una lengua a otra crea y, por tanto, es un artista. En esta época se empieza a dar valor a la traducción apegada y fiel al original, valor artístico y estético, y ya no se juzga como inferior frente a las versiones e imitaciones que otros autores hacen libremente de algunos originales, al contrario, cada vez esta idea moderna de la traducción gana más auge y reconocimiento, en detrimento muchas veces del proceso de *imitatio* que va cayendo en descrédito.

José Martí va más allá: considera que es un don natural, una “especie de creación”, “un

vaciamiento exacto de lo que ha dicho en nuestro modo de decirlo”⁷. Cree, además, que no se ha de traducir palabra por palabra, sino ideas, aunque se vaya de un nivel de la lengua a otro. Ramón Piña coincide con lo anterior al decir que “la mera y exacta reproducción de las palabras, no dice á fé lo que es la obra que se intenta trasladar á otro idioma”.

Pero Martí es más abierto en el asunto. En el Apóstol, la traducción es como el análisis literario de un texto: cada obra pide su estudio específico y el crítico o investigador perito lo percibe al leerla, también cada obra pide un modo de traducción definido, según las características de estilo que presente el escrito. Por eso, se podría decir que Martí contradice a Piña en la idea anterior al reconocer que “yo no lo he traducido, lo he copiado- y creo que si no lo hubiera copiado no lo hubiera traducido bien”, porque reconoce que en Víctor Hugo hay una idea también en la forma [Martí, 1975].

José Martí no deja de ser fiel a algunos de sus postulados sobre la traducción aun en este caso. Cuando escribe a María Mantilla le dice que ha de mantener el nivel estilístico del original, y en el texto de Víctor Hugo Martí decide copiar porque siente que la forma en la obra de este es un elemento estilístico cargado de significado.

De un modo semejante al del Apóstol, Varona ve en la traducción “dificultades de forma y las de fondo”, un imperativo a interpretar y expresa que “hay que habérselas con la lengua... para fundirla y vaciarla en un nuevo molde” [Varona, 1936: 111]. Cuando habla

⁷ Ver nota 3.

de las traducciones que Sellén hace de Heine, afirma que es importante que cuide forma y contenido en su labor: “[...] ha cuidado de los más pequeños pormenores de la forma, mientras se hacía un reflujo fidelísimo de los pensamientos que interpretaba”, señala además, sobre las versiones del cubano, la “fidelidad escrupulosa con que viste las ideas originales” [Varona, 1936: 118]. También Varona es capaz de entender el procedimiento que utiliza Sellén en las versiones que este hace de Heine, por eso comenta que no recuerda “haber visto traslación literal que conserve más íntegro el valor de la obra de primera mano” [Varona, 1936: 119] y reconoce que “parece que calca pensamientos y no que traduce palabras” [Varona, 1936: 118-119]. Este es otro ejemplo, como el que nos presenta Martí en Víctor Hugo, donde la forma alcanza trascendencia tal, que es imposible separarla del significado, por lo que ambos autores son abiertos y razonables (más que Ramón Piña) a la hora de entender las diferentes exigencias estilísticas que un texto específico puede pedir en el proceso de traducción.

Como modernista que fue, José Martí pretendía llevar a la vez forma y sentimiento en sus versiones. Si, por un lado, aconseja a María Mantilla que lea libros escritos en buen español, y reconoce que se necesita (para emprender una traducción) un conocimiento profundo sobre la época en que escribe el autor y sobre su vida, esto no anula una simpatía con la obra, también muy necesaria, pues Martí lo pasa todo por el filtro de su corazón.

El haber traducido por necesidades económicas no debe ser mal interpretado: cuando

presenta la versión de *Ramona* a los lectores, dice haber puesto su corazón en tal empeño. Forma y sentimiento van abrazados en él. Hay, a la vez, pasión y estudio, empatía con el texto y cuidado formal al traducir. Lo uno no contradice lo otro.

Sobre la traducción poética, Ramón Piña se muestra categórico:

(A) mi entender el verso debe traducirse en verso también, porque de otro modo no será una traducción. La mejor poesía vertida a la prosa pierde casi todo su mérito, porque la poesía, aparte de la elevación de las ideas y hermosura de las imágenes, tiene también el encanto de la rima y el artificio de la medida.

Junto al valor que la traducción fiel y apegada al original empieza a tener durante el siglo XIX, a las disensiones entre *traductio* e *imitatio*, también el traducir en prosa o verso será tema de acaloradas discusiones en los círculos literarios e intelectuales. Luzán en su poética, y con él la mayoría de los preceptistas y críticos neoclásicos, considera que sin verso no hay poesía. Así también lo defiende Rubió y Lluch en su investigación. Pero ya habíamos visto cómo Castillo y Ayensa se ve en la necesidad de traducir en prosa para ser más fiel al original, y hace una versión en verso para demostrar que estaba capacitado para ello. Tómese como ejemplo de transición la obra de este autor, donde el traducir en verso se tenía en gran estima con respecto a la lírica, pero al mismo tiempo el propio escritor ve la necesidad de utilizar la prosa para acercarse más al original griego, que es lo que priorizará la traducción moderna, si bien es cierto que hasta hoy la búsqueda de una traducción equilibrada entre el contenido y la forma es la meta de muchos traductores, por

78

lo que no se ha encontrado aún un consenso en tan polémicas cuestiones.

Si nos guiamos por esta idea neoclásica a la que se suscribe Ramón Piña de la necesidad del verso en la poesía, puede cuestionarse que la traducción martiana de “Good bye” de Emerson lo sea, por el hecho de no mantener la rima del original. Pero ¿es la rima un recurso estilístico trascendente dentro de este poema? Según Manuel Llanes Aveijón y Mayra Rodríguez Ruiz [1983], no. Por eso Martí la omite; a él le interesan aquellos recursos formales que apoyan el significado del texto. Sin embargo, sí mantiene la rima al hacer su traslado del poema de Edgar Allan Poe, pues en este autor este elemento tiene un papel fundamental. Por medio de estos ejemplos podemos entender también el procedimiento que utiliza el adolescente Martí para traducir las anacreónticas griegas, como explicaremos más adelante.

Los postulados de Ramón Piña sobre la traducción poética están muy ligados al modo neoclásico y a su desmesurada preocupación formal. Téngase en cuenta que este estilo pervivió en la metrópoli española hasta bien avanzada la primera mitad del siglo XIX, una muestra de ello es el modo de llevar al castellano las anacreónticas griegas. La analogía creada por los españoles del verso musical y popular griego de dichas composiciones con el heptasílabo fue asumido por traductores e imitadores cubanos como Varona, Luaces, Zequeira, Rubalcaba y otros.

Pero Martí, partiendo de que los griegos no tenían la idea de rima que hoy manejamos, y

sabiendo que se puede mantener el ritmo de un texto sin obligar a ceñirse a un determinado número de sílabas métricas, ni a una rima en los versos pares (a la manera del romance español), prefirió hacer sus versiones de adolescencia en prosa y no en verso.

La doctora Elina Miranda en su estudio sobre las versiones martianas [2003: 63-69] demuestra la fidelidad sintáctica y rítmica de su traducción, sus dotes como traductor-innovador ante los retos que el texto griego impone y la coherencia de estas versiones de su etapa estudiantil (datan del período de estudio en la Universidad de Zaragoza) con las ideas que un mes y diez días antes de morir le escribe a María Mantilla.

Estas traducciones fueron hechas diecisiete años después de la publicación del artículo de Ramón Piña. ¿Qué hubiera pensado este al leerlas? ¿Las consideraría o no traducciones? Mucho más cuando, en los mismos años en que circuló el texto de Piña (1856), había publicado Enrique José Varona sus versiones e imitaciones de anacreónticas (1868) con gran fidelidad al modelo español y a las ideas del autor de *Historia de un bribón dichoso*.

Lo que más sorprende en estos apuntes y ejercicios de clase es la defensa martiana de un estilo propio que, incluso estando en Zaragoza, con la influencia española a diario, con traducciones e imitaciones de anacreónticas tan cerca (en periódicos, revistas o libros del día), fuese tan original y moderno al no copiar por la vía peninsular el modo de llevar al castellano los poemitas griegos.

Ramiro González Delgado señala que la versión de José Manterota “es una de las pocas [...] que encontramos en prosa de la época; tan solo conocemos la versión literal que Castillo y Ayensa hizo en prosa –pero que acompañaba de una versión literal en verso–” [González, 2005: 186]; lo que quiere decir que todavía en 2005 se desconocen las versiones de anacreónticas que hizo nuestro joven poeta como ejercicios de clase, y el autor español no está informado sobre las virtudes que le han señalado estudiosas cubanas tan lúcidas y rigurosas como Elina Miranda Cancela y Fina García Marruz, que desde 1987 publicaron sus investigaciones en el *Anuario del Centro de Estudios Martianos*⁸. La traducción de Martí viene a sumar una más en prosa dentro del siglo XIX hispanoamericano. Nos quedará siempre la duda de si hubiera llevado al verso lo que fue un ejercicio académico, al decidir darle el acabado. Creo que no, aunque es de destacar que, junto a los valores de sus ejercicios de clase, de sus versiones escolares de las odas griegas; junto a la relación entre sus ideas estéticas y traductológicas y los poemas anacreónticos, también hay elementos formales que evidencian que sus versiones no fueron acabadas, como es el caso de la traducción literal que hace del genitivo con valor posesivo del griego.

Por su parte, Varona es el padre del clasicismo en Cuba, y como representante de este estilo y reconocedor de la deuda con autores del que llama “nuestro parnaso” (Villegas, Meléndez Valdés, y otros autores y traductores de España) mantiene los procedimientos heredados de la Metrópolis. Traduce las doce anacreónticas que aparecen en su temprano libro (tenía diecisiete años cuando las tradujo y dieciocho cuando las publicó) en versos

⁸ Los artículos de las autoras pueden consultarse en: *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, no. 10, La Habana, 1987.

heptasílabos, en cuartetos y con el hiperbático propio de los cultivadores y traductores metropolitanos, como exigía Castillo y Ayensa a Conde, a partir del canon y la tradición anacreóntica y del romance en España, aunque el propio Castillo explica que utiliza distintas formas métricas en sus versiones versificadas porque así lo había hecho también Villegas.

Martí inicia el modernismo en Latinoamérica, un fenómeno literario que parte de Hispanoamérica hacia Europa y no a la inversa, el primer hijo legítimo y presentable de nuestras tierras. Aun en sus versiones de clase de su etapa adolescente, Martí apunta a una modernidad que lleva en sí de modo inherente. Hijo del Clasicismo y del Romanticismo, los honra y transgrede, en sus versiones anacreónticas opta por una manera distinta de verter el ritmo de los poemas griegos, no tan esquemática ni limitada como propone Castillo y Ayensa, sino con mayor libertad y manteniendo la cadencia interna de las composiciones, lo que permite asegurar el ritmo y la concisión en sus versiones.

No persigo hacer lucir a Martí superior en las traducciones anacreónticas que Varona. Cada uno es fiel al ideario estético que representa. Si Varona no enfrenta o cuestiona el modo de traducir de los españoles que recibe como legado, eso no significa que a la hora de buscar soluciones a problemas meramente lingüísticos Martí siempre lo haga del mejor modo. Pero de esto nos ocuparemos en el capítulo segundo con más profundidad y precisión.

En “El castellano en América” y en “El carácter de la revista venezolana”, José Martí desecha las voces foráneas; cuando escribe a María Mantilla, le aconseja que evite modos foráneos y mantenga la pureza del idioma. Sin embargo, en la versión nunca terminada de “Good Bye” de Emerson no pone un espacio en blanco donde se lee “proud” (como hace en otros lugares del poema por no tener decidida la acepción española a utilizar), pues esta palabra la sentía imposible de trasladar al castellano. Esto demuestra la flexibilidad y el grado de razonamiento del Maestro ante cada traducción como experiencia particular.

Ante el tono autoritario, como quien habla desde la academia, que tiene de principio a fin el artículo de Ramón Piña, quiero confrontar una última idea martiana. Al final de su texto, Ramón Piña arremete contra los afrancesados y en raptó de ironía da como posibilidad que el castellano “venga a quedar siendo un dialecto francés”. Aunque Martí aconseja a María Mantilla que evite los extranjerismos, cuando habla de la versión de *Mes fils* en el prólogo a esta obra que ya hemos citado, contradice lo apuntado anteriormente:

Yo anhele escribir con toda la clara limpieza, y elegancia sabrosa, y giros gallardos del idioma español, pero cuando hay una inteligencia que va más allá de los idiomas, yo me voy tras ella, y bebo de ella, y si para traducirla he de afrancesarme, me olvido, me domino, la amo y me afranceso.

Tal parece que Martí responde al final del artículo de Piña, y también parece que responde a los teóricos españoles como Rubió y Lluch que tan preocupados están por la influencia francesa en el castellano. Para el Apóstol la traducción es un estado de “entusiasmos”

83

(transporte, inspiración, encarnación) hacia el autor, lo que no anula (al contrario, exige) un estudio detenido de la obra y vida del escritor, porque para él traducir también es “estudiar, analizar, ahondar” [1975, t 24: 16]. Por eso, si logra mirar desde el otro, le será más fácil mantener los recursos estilísticos subordinados al contenido y podrá llevar las ideas ajenas al castellano. También, cuando Varona reconoce como positivo que la lengua alemana “acepte sin repugnancia las voces de procedencia extraña”, se opone al supuesto purismo de Piña y está más en consonancia con Martí.

Para Martí traducir es sentir como el otro, esconderse en el pensamiento del otro y en esta, como en toda obra que emprendió durante su existencia, pone empeño y corazón, porque persigue “poner en palabras de la lengua nativa al autor entero, sin dejar ver un solo instante la persona propia” [1975, t 24: 36], aunque veremos que en determinados momentos potencia algunas ideas del hipertexto estilística, formal y semánticamente en su traducción con elementos y matices que no se encuentran en el original. He aquí el grado subjetivo que precisa traducir, señalado por Terracini y que reafirma Vodicka, pues por medio de la traducción la obra se inserta otra vez viva y con otro cuerpo en un panorama cultural distinto. De ahí que cada autor, cada tiempo y cada texto de distinto sub-jeto requiera una versión diferente, lo cual es visible en el desarrollo de las imitaciones y traducciones anacreónticas en Cuba que varían de acuerdo a la sensibilidad y los nuevos gustos de la etapa en que se llevan a cabo.

I.5 Las antologías en Grecia. Su papel en la antigüedad y su trascendencia en la literatura moderna. Las anacreónticas. Conceptualización.

No se han estudiado a fondo y de modo general las causas y efectos en la tradición literaria universal de las antologías antiguas⁹. La labor sería gigantesca, de ahí que no pretenda un análisis exhaustivo del fenómeno sino solo un acercamiento primario orientado a mis propósitos del análisis de la *imitatio* y el desarrollo anacreónticos. La influencia de las antologías antiguas en la literatura posterior, desde la romana hasta la contemporánea, merece y precisa una investigación aparte, pues esta constituye una fuente inestimable de la poesía antigua, desde la época arcaica hasta los siglos del cristianismo, en ella se completa la perfección del miniaturismo alejandrino y se conserva gran cantidad de epigramas de autores tanto arcaicos como helenísticos y posteriores. Algunos ejemplos son Simónides, Baquílides, Calímaco, Teócrito y Meleagro, por lo que puede ser considerada como una historia viva de la epigrafía antigua a través de los propios textos y un arsenal de referencias sobre la vida de los autores y sobre distintos períodos del desarrollo de la lírica griega.

De las antologías que surgen en los entornos simposíacos existen tres de gran

9 En lengua española los principales estudios que existen sobre las antologías de la Antigüedad se dedican a las distintas colecciones por separado: *Anacreontea*: Máximo Briosó Sánchez; *Colección teognídea*: Francisco Rodríguez Adrados. *Antología palatina*: Fernández Galiano. Hay otros estudios sobre el amor en la antología griega, o sobre la imagen de Homero en el mismo florilegio. Pero, hasta lo que he podido revisar, falta un estudio comparativo de estas colecciones antiguas, que caracterice de modo general y a través de las líneas principales, su génesis, desarrollo y alcance posterior. Fernández Galiano, en la más amplia traducción que se ha hecho al español de la *Antología griega*, se refiere a la ausencia de estudios y traducciones en idioma español de esta magna obra de la antigüedad, antologada y ampliada en varias ocasiones por Meleagro, Cefalas, Palanudes y con otros códices antiguos. [Fernández, 1993]

trascendencia y valor provenientes de la antigüedad, al menos por lo que hemos recibido de ellas; me refiero a la llamada *Colección Teognidea*, a la *Anacreontea* y a la conocida *Antología griega*. La primera parte de la poesía de Teognis de Mégara (siglo V a.C.) y la segunda, que es la que nos ocupa y por la que hacemos este recorrido, parte de la obra poética de Anacreonte de Teos, que vivió en el siglo VI y parte del V a.C. posiblemente.

I.5.1 La antología teognidea

La colección teognidea está compuesta por una antología de textos simposíacos donde se encuentran transcripciones literales prácticamente de poemas de otros autores como Solón, Píndaro, Mimnermo, Tirteo..., de posibles imitaciones simposíacas realizadas por Teognis a partir de otros autores, de las imitaciones que hicieron los poetas posteriores a la poesía de Teognis.¹⁰ El de Mégara es un poeta que pertenece a la aristocracia decadente del siglo V a.C. que padece la crisis y la pérdida de los valores aristocráticos que él defiende y representa, y en los que intenta educar al joven Cirno. Es la suya una muestra de la voz agonizante de la aristocracia que la tiranía griega opacó y que la democracia posteriormente combatió en Grecia. En los versos que escribió Teognis dice que su poesía tiene un sello que la hará inconfundible y única, lo cierto es que lo que ha deparado la tradición para el poeta es un panorama bien distinto: no solo se escribieron muchas

¹⁰ Para las valoraciones y características generales de la colección me he basado en el estudio introductorio de Rodríguez Adrados a su *Liricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos*. Tomo II. CSIC, Madrid, 2010, pp. 95-165.

imitaciones de su obra (en varias gradaciones de cercanía o semejanza con respecto al texto base) durante la antigüedad, sino que dentro del mismo cuerpo conservado se confunden e intercalan otros poemas que pertenecen a o se encuentran en otros autores, lo cual Rodríguez Adrados expone como causa de la tradición oral en el simposio en su estudio introductorio a los *Líricos Griegos*.

I.5.2 Anacreonte y la *anacreontea*

La mezcla que el devenir ha hecho entre imitaciones, textos de otros autores antiguos, y los versos de Teognis, así como el cierre del corpus teognideo dentro de los límites de lo que aceptamos y conocemos como época prealejandrina, establecen algunas diferencias principales con la tradición anacreóntica. Aunque Anacreonte es anterior a Teognis cronológicamente, lo he dejado para analizar posteriormente por ser el centro y objeto principal de este trabajo, y porque el desarrollo de la colección anacreóntica se inicia precisamente cuando el gusto por la poesía teognidea decae.

Véase que en Anacreonte el asunto de las imitaciones no termina con la civilización antigua, ni con el período prealejandrino, sino que se inicia allí donde la otra acaba y llega hasta nuestros días, en un proceso de reescritura y reelaboración que comienza por ser en idioma griego en los períodos posthelenístico y bizantino, y que luego se llevará a cabo por muchísimos autores de varias épocas y distintos siglos en lengua italiana, alemana, inglesa, española, catalana, gallega, rusa... La importancia que tiene para la historia

literaria la edición fraudulenta de Stephanus en el 1554, de la que ya hemos hablado anteriormente, es determinante en lo que se ha llamado “cuestión anacreóntica”, que tiene su génesis, como se puede ver, en la antigüedad misma.

Sin embargo, cuatro años antes de la edición de la *Anacreontea* de H. Etienne (Stephanus) (de lo que él presenta como poemas de Anacreonte) fue hecha la primera edición moderna de la colección teognidea, o sea, en 1550. ¿Por qué no causó el mismo impacto esta antología que la de Stephanus? ¿Cuáles son las características de las anacreónticas que han hecho que sean revisitadas de manera continua durante siglos, tanto por estudiosos, eruditos, helenistas, literatos, poetas, traductores, cantantes, pintores, compositores, coreógrafos, simpatizantes y detractores?

La trascendencia y la estima que alcanzó Anacreonte en la antigüedad y entre sus propios contemporáneos parece innegable. Dentro de la corte de los tiranos la poesía tenía un valor fundamental. Los tiranos se rodeaban de artistas y escritores en sus cortes para crear un ambiente de aceptación, ya que habían llegado al poder de manera ilegítima, por la fuerza y fuera de las formas establecidas. Se tienen testimonios varios de que Anacreonte fue uno de los autores más solicitados por los tiranos griegos, estuvo en la corte de Polícrates de Samos, en la de Hipias en Atenas y es posible que también haya estado en Tesalia. Acorde a los tiempos que corrían y en consonancia también con la tradición simposíaca relacionada con el vino y en la que participan además Arquíloco, Alceo, Teognis y otros autores, Anacreonte canta a los placeres, al disfrute, pero también a la vejez, al desamor, a

la frustración, escribe yambos, elegías, hace crítica social, y la imagen del amor que encontramos en los pocos fragmentos que conservamos de él es bien distinta al Eros helenístico que será posteriormente un elemento principal en la colección anacreóntica, conformada por imitaciones que parten de la obra del poeta de Teos.

La asunción del amor aristocrático por parte de Teognis, su ideología noble, la defensa de los códigos y comportamientos de la nobleza, el ataque a las clases sociales enriquecidas que no poseían una estirpe de cuna, el llamar a los nuevos comerciantes *κακοί*, los cambios vertiginosos en la realidad y el mundo griegos, hicieron que las imitaciones teognideas, partidarias de esta ideología rezagada y agonizante ya en su tiempo, quedasen en los límites del período clásico y el helenístico.

La sensibilidad helenística, los nuevos paradigmas, los cambios y la apertura hacia el oriente, los recientes centros de desarrollo cultural fuera de la zona peninsular griega (Alejandría, Rodas) se avenían mucho más con la poesía y los temas de la poesía de Anacreonte, que ya desde la antigüedad era conocido como cantor del amor y del vino, y constátese en la *Anacreontea* que muchos de los temas ajenos a lo que al menos podemos reconocer como propio de Anacreonte a partir de los pocos fragmentos que conservamos de él, tributa en gran medida al y se relaciona con el arsenal temático helenístico, constatable en los epigramas de la conocida antología palatina o griega: la preferencia por lo miniaturizado, por temas hedonistas, el miedo a la vejez, el disfrute del presente, el gusto por las fuentes y los rosales, la noche como espacio para el placer de los amantes, la

mañana como maldición que separa a los enamorados, la descripción o *ékfrasis*, las referencias mitológicas de modo tangencial, el ambiente sosegado y bucólico que se contrapone a la poesía urbana, etc. También en relación con ello están las alusiones a Anacreonte como conocedor de las artes del amor, σοφὸς ἔρωτος, tanto heterosexual como homosexual, colocado por Platón en el *Fedro* como sacerdote del culto erótico junto a Safo, versado en las distintas formas amoratorias, a diferencia de Teognis que, además de solo defender y representar la educación pederástica de tipo aristocrático, no engloba el amor entre seres de sexos distintos, por lo cual, en este sentido, Anacreonte es más universal y abarcador. Le escribe un poema a Cleóbulo y otro a la muchacha de Lesbos, por ejemplo; esta versatilidad se aviene muy bien con la mentalidad y la sensibilidad helenísticas, basta con leer una mínima selección de epigramas amoratorios de la antología para constatar la relación. Al mismo tiempo, la delicadeza, el gusto por los contrastes y la brillantez, el modo sutil, sensual y simbólico de aludir a los temas eróticos serán releídos y retomados por los autores posteriores.

Por su parte, Manuel Fernández Galiano se pregunta la causa de la gran trascendencia de esta poesía desde la antigüedad hasta hoy. Ya con una mirada menos prejuiciada y más neutral en el análisis del *corpus* señala:

Son, ante todo, breves, límpidos, transparentes en su casi inexistente sintaxis y en su simple vocabulario. Su métrica es poco variada y fácil de entender: el ritmo acentual, tan marcado muchas veces, resulta armónico para un lector

moderno. Cada una de ellas es, con pocas excepciones, una redonda y bien trabajada estampa, una especie de lírico camafeo que deja infaliblemente un impacto estético. Los temas, naturalmente, no proceden todos de Anacreonte, ni está tampoco todo Anacreonte en estas odas. Parece como si en ellas, compuestas en siglos y lugares tan distintos, se hubieran dado cita los tópicos y las figuras que más podían interesar a un hombre del recién comenzado Renacimiento [Fernández, 1969: 573]

La brevedad, claridad, precisión, sencillez, cierre, exactitud, suavidad, la capacidad de asimilación de temas y motivos culturales y literarios son las características que le parecen al especialista español la razón de su trascendencia y su continua revisitación. Como se ha señalado antes, la incorporación de temas universales, la facilidad en el manejo de la métrica y el estilo, y la continua relectura de la tradición así como la constante incorporación de nuevos asuntos y estilos, hizo de la anacreóntica desde sus orígenes en el final del período helenístico desde la gestación de la colección antigua en período bizantino, una fuente de inspiración en consonancia con el valor que alcanzó cada vez más durante el Humanismo la *imitatio* como procedimiento de creación y asunción del legado clásico.

I.5.3 La *Antología griega*

El concepto mismo de antología surge con la primera colección de poemas del período

helenístico realizada por Meleagro de Gádara en el año 100 a.C. aproximadamente, la idea de selección (λέγειν) de flores (ἄνθος) es la que se asocia a la obra del selector de autores y textos, en el primer volumen de poemas que recogía epigramas datados desde el siglo VII a.C. hasta el período helenístico. Meleagro le llamó “Corona” (*stephanos* en griego) a la colección, pues la imagen que utiliza en el poema introductorio de la misma es el acto de realizar una corona con flores escogidas. El equivalente en latín y de posterior evolución en las lenguas romances es *florilegium*. Meleagro reúne poemas suyos y de otros 48 autores en esta primera edición helenística. A esta le sucede la colección editada por Filipo de Tesalónica alrededor del 40 d.C., luego, en el año 150 d.C., Diogeniano hace una nueva colección y aparece aquí por primera vez el término de *anthológeion*. Después de estas se sucedieron muchas antologías, realizadas casi siempre por poetas eruditos y estudiosos de la literatura. Es Constantino Cefalas, sacerdote de Constantinopla, quien reúne, por el año 900, todo el material poético acumulado anteriormente y forma una nueva colección epigramática, pero esta se perdió y fue rehecha y ampliada en lo que hoy conocemos como *Antología Palatina*, cuyo nombre se debe al palatinado de Heidelberg, pues en su biblioteca fue hallado por el año 1600 el único manuscrito de la misma antología de compilador anónimo hasta hoy; la obra contaba con aproximadamente 3700 epigramas y 340 autores, además de los anónimos, y estaba formada por XVI libros divididos por la temática que tratasen los poemas. El libro XVI está conformado por la *Antología Planudea*, organizada por temas, como los libros anteriores. La *Antología Palatina* tenía, además, un apéndice, formado por las odas anacreónticas, como otra corona de flores adherida al final de la inmensa guirnalda poética.

Durante el Humanismo y el Neoclasicismo, los nombres de “Florilegio” y “Guirnalda poética” serán muy recurrentes para nombrar las antologías. En pleno siglo XX, por ejemplo, cuando Cintio Vitier y Fina García Marruz deciden hacer una selección de textos líricos de la prensa colonial cubana, lo titulan *Flor oculta de la poesía cubana*, recordando la tradición de Meleagro que se mantiene hasta hoy de hacer con los poemas una especie de corona de flores y dialogando con el epígrafe de Enrique José Varona que encabeza el volumen, algo que tiene que ver con la sensibilidad helenística y con el gusto anacreóntico. Meleagro mismo fue uno de los grandes poetas epigramáticos de la época en que vivió, y se dedicó, en sus estudios filológicos, a rescatar una buena cantidad de textos de autores varios que evidencian el desarrollo, el cambio y la ampliación temática que experimentó el epigrama en la antigüedad.

La importancia que adquirió el epigrama erótico en la *Antología Palatina*, y por tanto en el período helenístico está en consonancia con la fuerza que tiene el amor en la *anacreontea*. Este tipo de epigramas llegó a conformar un género aparte y se recoge en el libro V de dicha colección. Comparten también con las anacreónticas el poseer cierta cantidad de textos de autores anónimos, el estar conformado por una pluralidad de temas, intereses, lenguaje y tonos. Se ha cuestionado también su valor literario, pues el género, el anonimato y las condiciones de creación así como el carácter popular y cotidiano se prestaban para que autores de cualquier origen y conocimiento se ejercitaran y se probaran en el mismo, de modo semejante a las anacreónticas. Como se ha señalado antes,

93

muchos de los temas y de los procedimientos de esta poesía están presentes en la colección anacrónica, piénsese en la influencia estoica, en la sencillez y el amaneramiento, en el estilo preciosista y lapidario de los poemas, por lo que ambas obras son complementarias e hijas de tiempos cercanos.

Aunque Máximo Briosó Sánchez y otros estudiosos se empeñan en afirmar que las anacreónticas pertenecen al ambiente urbano [1981: LIV], la mezcla que hay entre bucolismo y anacreontismo en las imitaciones dieciochescas y en versiones posteriores está anunciada y justificada en la misma colección griega, piénsese en la oda a la cigarra o la oda a la primavera: este canto a los espacios idealizados y naturales anuncia las muchas pastoras a las que cantarán los poetas anacreónticos. Al mismo tiempo la cercanía entre lo rural y la poesía anacreóntica, entre lo arcádico y la colección y las imitaciones es otro elemento común que existe entre la *Antología Palatina* y la *anacreontea*. Briosó Sánchez mismo reconoce que existen algunas “influencias remotas de la bucólica” [1981: XVI].

La variedad de tonos, temas, estilos, propósitos que evidencian los poemas de la *Antología Palatina* nos revelan las varias capacidades artísticas de sus autores, y son el reflejo de una época marcada por la expansión, la guerra y la incertidumbre; sin embargo, la idea de asumir la poesía helenística como decadente está preconcebida por falsos juicios morales y éticos y no precisamente estéticos en muchos casos. Léase a Calímaco, por ejemplo, y se verá la fuerza que tienen en sus himnos procedimientos que en la segunda mitad del siglo XX serán tenidos como características estéticas de la postmodernidad, como la polifonía, la

94

mezcla de tonos y estilos, la introducción de formas y personajes cotidianos, etc. Léanse los poemas desenfadados, desprejuiciados y calientes de la *Antología griega* para que se sienta el valor y la importancia que tuvo la vida cotidiana, el prosaísmo, lo coloquial, la variedad sexual, el placer en esta poesía, valores todos reconocidos como literarios en tiempos modernos. No sería difícil asegurar que el período helenístico tiene más de un paralelo con el desarrollo de la lírica griega arcaica, ambos períodos están marcados por éxodos, expansiones, cortes de gobernantes que se rodean de artistas y literatos, incertidumbre, etc. La tradición popular le debe mucho a la poesía helenística, un arsenal de formas y temas han sido transmitidos de esa época hasta nuestros días a lo largo de la poesía culta y popular. Téngase como ejemplo al cupidillo niño maldito que puede encontrarse hoy tanto en una serie de dibujos animados, en una canción de salsa o reguetón, o como personaje en obras tan importantes en la historia de la literatura como *La vida nueva* de Dante, *La Eneida* de Virgilio, un poema de Quevedo, o como génesis de *Ismaelillo* de José Martí que puede considerarse como una nueva colección de poemas que parte de la tradición anacreóntica, tan bien conocida por el autor cubano. Los ejemplos serían infinitos, baste con dos más: la idea de que el alba es la ladrona y la enemiga que rapta al amado del lado de la amante (*Romeo y Julieta*), presente en la antología palatina y en la *anacreontea*, y la tradición ekfrástica, también presente en la poesía que estudiamos.

I.5.4 La *anacreontea* y la tradición posterior

Alsina [1967: 371-372] afirma que Anacreonte constituye la culminación del proceso de

relación entre lírica y personalidad, cuyos antecesores son Arquíloco, Alceo y Safo, y nos dice que en la obra conservada de Anacreonte se puede constatar que la fuerza de las imágenes y la irrupción violenta del espíritu humano que habían logrado los otros poetas “se convierte precisamente en sus manos, en mero virtuosismo”, además, el autor barcelonés cita a Snell: “lo que había sido una experiencia vital directa difícilmente conseguida, se convierte aquí en sutil virtuosismo. La tormenta oscura y desatada que amenazaba a Arquíloco se ha convertido en un tranquilo oleaje por el que Anacreonte navega sin peligro”; a esto se debe, según Alsina, que los contemporáneos prefiramos a Arquíloco o a Safo “frente a la preferencia especial que los neoclasicistas concedieron al reposado arte poético menor de Anacreonte”, lo que no quita que en el poeta de Teos haya también momentos reflexivos, violentos y personales.

El gusto por el contraste, por la descripción detallada, por los paralelismos, por el sosiego, por la ecuanimidad y el disfrute, por la sutileza y el goce estético y erótico de la poesía fueron los que primaron en el desarrollo anacreóntico hasta el siglo XIX. Inclusive, por las mismas temáticas que aborda esta poesía, por el manejo que de ella hacen autores como Meléndez Valdés, Goethe, Leopardi y Cienfuegos, la anacreóntica es también un antecedente del romanticismo en Europa. Sin embargo, de algún modo, creo que se podría afirmar que con Anacreonte también sucede lo que se plantea acerca de él mismo en relación con los líricos que lo antecedieron: las anacreónticas constituyen una estilización de los tópicos de la poesía anacreóntica, por eso Batilo y demás referentes de la antigüedad se convierten en vagos reflejos, en entes meramente literarios desdibujados de

96

la significación primaria que tuvieron, no hay intenciones pederásticas sino estéticas en los imitadores posteriores, el deseo erótico se refleja más hacia el personaje femenino, al cual también cantó Anacreonte en más de una ocasión, pero en sentido general, su poesía es estetizada al máximo, de acuerdo a cada una de las épocas en que se desarrolla e imita; los neoclásicos crearán constantemente *loci amoeni* para huir de los problemas cotidianos, y ese ambiente idealizado, bucólico de las composiciones será un espacio totalmente ficcional, evasivo, cuya existencia es posible solo en la literatura.

El “arte de expresar lo erótico en imágenes tenuemente veladas”, “el blando abandono en el que aparece todo como velado” que señala Lesky [1989: 202, 203] para la poesía de Anacreonte, será también una influencia evidente no solo en la *anacreontea* sino en los poetas imitadores y traductores posteriores, a pesar de las tantas veces que Quevedo, los cristianizadores del género, Castillo y Ayensa, Rubió y Lluch intentan explicar lo erótico a partir de la moralidad cristiana e intentan justificar su postura. Lo cierto es que desde Anacreonte hubo siempre una sutileza en lo erótico que llegaba a través de símbolos, por medio de descripciones veladas, que luego pasará a las ekfrasis de la colección griega (odas XVI, XVII), por ejemplo, al poema sobre el regalo de Naturaleza a la mujer (oda XXIV), a la oda sobre las metamorfosis para estar cerca de la amada (oda XXII), y que estará presente en las relecturas y versiones fusionadas entre lo anacreóntico y el pajarillo catuliano, tanto en los poetas del XVIII español, como en las versiones anacreónticas publicadas en la prensa cubana y en Varona. Esta sutileza en el decir erótico se trasgreden un poco en las composiciones de “Los besos de amor” de Meléndez en España que han

97

sido llamadas por la crítica como pornográficas, en las que todo velo es corrido para dar lugar a un “voluptuoso descaro”, dice Colford, pues “no deja nada a la imaginación del lector”; también *Plácido* en Cuba tendrá sus composiciones acaloradas y directas que, como se ve, son herencia adecuada al ambiente cubano, procedente de los autores peninsulares como Iglesias de la Casa.

A pesar de estas mismas relaciones que permiten las opiniones de Lesky sobre la poesía de lírico arcaico, el autor considera que “(u)n arte como el de Anacreonte no admite continuadores”. Caracteriza las imitaciones como “parloteo superficial”, se refiere a la uniformidad métrica de la colección de imitaciones griegas, y generaliza el fenómeno del anacreontismo diciendo que “lo mediocre dio origen a epígonos.” Echaba así el gran crítico y estudioso de la literatura en un mismo saco siglos de tradición literaria, y de relecturas incesantes desde la antigüedad hasta el mismo siglo XX. Es Lesky también otro de los autores que juzga desde la sensibilidad moderna el movimiento anacreóntico. Se le ha dado respuesta antes a esta postura, y autores como Rosenmeyer han hecho una lectura y un análisis más coherente y consecuente de esta tradición a partir de los mismos juicios negativos de autores como Lesky [Rosenmeyer, 1992: 75-76]

Ha sido Rosenmeyer quien ha dado continuidad, de un modo eficiente y laudable, en el ámbito de las anacreónticas griegas a los estudios de “tradición y originalidad” que hace resaltar Alsina [1967: 40-41] dentro de las investigaciones de la filología clásica del siglo XX. Su trabajo conllevó un análisis estilístico y comparativo de los pasajes paralelos entre

98

Anacreonte y la colección griega posterior para demostrar de qué modo los autores de finales del período helenístico y del período bizantino leyeron la tradición lírica antigua y reescribieron, variaron desde una sensibilidad distinta, desde la *retractatio*, la poesía del autor jónico del siglo VI a.e. Del mismo modo, ya en análisis posteriores, desde Rubió y Lluch y principalmente en la segunda mitad del siglo XX, la crítica se ha dedicado a estudiar, no de forma panorámica, pero sí por movimientos y autores específicos, la tradición y la originalidad que hay en las adaptaciones anacreónticas en lenguas modernas, de esos análisis este trabajo es continuidad.

Manuel Briceño, cuando habla de las anacreónticas, nos dice que entre las sesenta composiciones griegas se encuentran “odas excelentes y encantadoras, de inspiración quizá un poco remilgada y preciosista, pero de arte delicado” [1966: 314]. Cuando el autor escribe esto, tiene noticias de que la colección no es de Anacreonte, pero se refiere a lo difícil que es saber qué pertenece a uno y otro período si dentro de las citas de los mismos autores antiguos imitaciones y poesía original se confunden. Hoy ya hay ediciones de los pocos fragmentos conservados de Anacreonte [Ferraté, 1987; Garzón, 1991], una lectura de ellos, una rápida lectura nos revelará cuáles son las diferencias y las relaciones con la colección de período helenístico tardío.

El grado de sugerencia que se revela en los fragmentos del poeta de Teos, su delicadeza, el modo sutil en que alude a elementos e imágenes de connotación erótica tendrán una continuidad innegable dentro de la tradición anacreóntica posterior. Ya lo hemos dicho. La

99

mirada hacia la muerte y el sufrimiento y el dolor en Anacreonte será más fuerte y pesimista que en las imitaciones. La atemporalidad general de la colección, la no ubicación en un lugar específico, la naturaleza cada vez más estilizada e idealizada de las anacreónticas parte del deseo por olvidar los males y disfrutar sin preocupaciones que encontramos en la poesía del lírico de Teos, pero es algo propio de la colección que se mantendrá en muchas de las versiones modernas, aunque es de destacar que ciertas referencias temporales (Varona), culturales y geográficas (neoclasicismo español, Luaces y Plácido) serán procedimientos para anacreontizar en España y en Cuba. La guerra, el dolor por la pérdida de un amigo, el escudo abandonado en las aguas (que bien podría ser un guiño a los versos de Arquíloco), la crítica y la sátira social son temas que han estado reservados para la parte de su poesía menos imitada, en sentido general. Algunos autores decimonónicos y dieciochescos españoles discuten sobre si la sátira y la burla eran parte o no de la tradición anacreóntica, y por lo menos hoy sabemos que estaba dentro de los temas que el poeta arcaico trató.

Por otra parte, dentro de los fragmentos conservados, el tema del amor y el vino son, como en la *anacreontea*, mayoritarios. La invocación constante a que el joven traiga vino se encuentra en la colección y en las imitaciones españolas, si bien el sutil encanto homoerótico va desdibujándose con el paso de los siglos a causa del cambio de los paradigmas éticos y morales. El gusto por los paralelismos, por los contrastes de contenido y formales, el colorido serán también arsenal común de la poesía teya y de la tradición posterior. El disfrute simposíaco, ese carácter muelle y reposado que luego Horacio

recreará desde sus inclinaciones epicúreas lo leemos en el fragmento 11P de Anacreonte. La suavidad, la sencillez, la espontaneidad, el estilo natural y directo, desde las distintas posturas estéticas posteriores, será algo reconocido como anacreónico en todos los tiempos, tanto para defender como para desacreditar las mismas imitaciones. El gusto por el canto, por la danza, por la efebía, el detalle en la descripción, las referencias a la golondrina, a las rosas y guirnalda de distintas flores son un antecedente dentro de la poesía original del poeta arcaico que se enlaza luego con el pajarillo de lesbia, con la paloma una y otra vez revisitadas, con los jardines rococó, con los rosales, con los bellos cantos a la rosa que hay en la colección griega. La admiración por las buenas formas, la medida en el beber, la delicadeza en las imágenes, la búsqueda de los suaves ademanes y la aversión por la rudeza en el poeta de Teos derivarán en un arte estilizado, donde el sentimiento, la naturaleza, el lenguaje serán cada vez más artificiales. Porque, tal vez, lo más difícil de imitar en Anacreonte, o el elemento más relevante de su poesía que no emularon o no estaban interesados en rescatar los imitadores de un modo original a nuestra forma de entender el término, es la dualidad entre el padecimiento y placer, entre la embriaguez y el dolor, que será leído en las imitaciones a través de muchos de los lugares comunes heredados de la literatura y el arte helenísticos, como es el caso de la imagen de Cupido, que encarnará, de manera esquemática y repetida, la dualidad entre la sencillez y lo tremebundo, entre lo delicado y lo terriblemente inevitable.

Esto no significa que desde esas imágenes no haya un sentimiento genuino: baste con leer algunas versiones de Villegas, hermosas en el acabado formal y en el contenido, basten la

cubanización del ambiente bucólico y anacreóntico en autores cubanos como Luaces, o el poema por la muerte de su amada en *Plácido*, o la sorpresa de Rubalcaba ante el bordado de Nise, o el sentimiento paternal que traduce Martí en *Ismaelillo* desde la tradición anacreóntica, o la lectura poética y canónica que hace Fina del legado anacreóntico, o el rescate y la variación desde una sensibilidad propia que hace José Félix León de los versos originales del poeta de Teos. Algunos de estos ejemplos los hemos visto antes, otros serán tratados en el próximo capítulo.

I.5.5 Definición de “anacreóntica”

Desde la misma antigüedad, la lección más trascendente que podríamos sacar de la *Poética* de Aristóteles, estando avisados de los prejuicios morales y éticos que muchas veces utiliza para categorizar y definir, y tratando de no caer en el mismo error; es que solo la descripción del fenómeno, el estudio de la concreción del proceso permite llegar a generalizaciones o a la confirmación de las principales líneas temáticas y formales del mismo. De modo que, para definir “anacreóntica” tendremos en cuenta no solo los conceptos que se pueden encontrar en diccionarios de teoría literaria o de retórica antigua, sino que lo haremos a partir de la tradición anacreóntica principalmente en idioma español que es la que pretendemos estudiar con más detenimiento. Toda conceptualización deja fuera siempre excepciones, casos aislados que en muchas circunstancias trascienden y son de gran interés para el estudio del fenómeno precisamente por trasgredir y contradecir lo que se ha aceptado tradicional e

102

históricamente como paradigma del género o del sistema en análisis. En nuestro estudio perseguimos, precisamente, destacar tanto las relaciones entre los paradigmas anacreónticos desarrollados en España y la poesía anacreóntica en Cuba, así como los principales cambios que se producen en la *imitatio* que evidencian una toma de conciencia y una personalización a la hora de leer la tradición literaria europea.

Hemos revisado aproximadamente cuarenta obras, entre diccionarios, retóricas y poéticas de los siglos XVIII, XIX y XX, para llegar a una definición de la anacreóntica. Pero las verdaderas respuestas, las conclusiones contradictorias, las constantes del género las hemos encontrado en las anacreónticas mismas. La mayoría de los autores repiten los lugares comunes de estos poemas para definirlas: lenguaje y estilo sencillos, escritas principalmente en heptasílabos, versan sobre el vino y el amor y se dice que son obra de Anacreonte o que parten de la poesía de Anacreonte de Teos, según el grado de conocimiento que se tenga en ese período sobre la colección y su naturaleza.

Ignacio de Luzán en su *Poética* traduce una anacreóntica dedicada a la belleza como arma que dio naturaleza a las mujeres (la número XXIV en la edición de Briosó Sánchez) para ejemplificar el estilo humilde, en contraposición con el elevado. Para el autor el estilo elevado exige grandeza, patetismo, trascendencia, artificio, tropología muy elaborada, lo que permite que en esa grandiosidad y extensión pasen inadvertidos pequeñeces que el espectador no percibe; pero el estilo humilde exige exactitud, perfección en el detalle por

no usar la grandilocuencia ni los artilugios, y por ello Luzán comenta:

Lo mismo que Anacreonte dice aquí de las mujeres podemos decir nosotros con razón de ésta y de las demás canciones suyas: que las musas, habiendo dado a otras poesías las fuerzas de los argumentos, la grandeza de las cosas, la actividad de las figuras y el adorno de la locución, a las de Anacreonte dieron una belleza y gracia natural, una facilidad singular y una expresión dulce y sencilla, prendas que equivalen a los conceptos más agudos y a los adornos más artificiosos. [Luzán, 2008: 359-360]

Esta insistencia en la sencillez y exactitud de las formas simples recuerda a Horacio, cuya poética y cuyos *carmina* tendrán muchísima relación con la tradición anacreóntica dieciochesca. Horacio buscaba el orden en las palabras cotidianas que les otorgue un brillo sorprendente y que parezca fácil de alcanzar, pero que en realidad sea fruto de la dedicación y la *labor limae*, de modo que si alguno intentase imitar la simpleza de las formas, no lo lograra. Esta cercanía en conceptos y formas, en temas y estilo hacen de Horacio un peculiar adaptador y cultivador del estilo anacreóntico, y el horacianismo influirá no poco en el anacreontismo posterior.

En sentido general, los autores dieciochescos y decimonónicos engloban las anacreónticas dentro de las odas, lo cual es interesante en nuestro caso ya que las odas, según la mayoría

de los autores, pueden ser del tipo: heroico, sagrado, filosófico y moral, y festivas-amatorias, dentro de las que entrarían las anacreónticas. Esta cercanía entre lo heroico y lo festivo, por la nomenclatura correspondiente en esta síntesis y clasificación sistemática, por la idea de canto (oidh en griego), por la celebración como factor común disminuyen las distancias entre lo anacreóntico y lo épico y solemne.

A la par de ello, entre los autores entran irregularidades sobre las características que enriquecen el género, lo pluralizan y dan otras aristas que confirman la variabilidad de temas, formas, gustos, intereses. Ya hemos hecho alusión a la disputa de si lo satírico es anacreóntico o no.

¿Qué parámetros tomar para una clasificación del género anacreóntico? Como suele suceder en estos casos, todo sistema que creemos será un error necesario, toda síntesis que hagamos de sus características será un disparate imprescindible. Como mismo el amor y el vino, que desde la antigüedad se presentan como los temas propios del poeta, no pertenecen a él de modo exclusivo y se pueden encontrar en prácticamente todos los líricos arcaicos y en muchísimos autores posteriores, y son los más frecuentes e interrelacionados en la colección; así también en las versiones en lengua castellana se adoptará, en sentido general, el verso heptasílabo. Pero encontraremos anacreónticas escritas en forma de soneto, en prosa, en pentasílabos, hexasílabos, octosílabos, etc.; en cuanto a la estructura estrófica también pueden estar escritos en cuartetas, quintillas,

romances de siete u ocho sílabas métricas. Podemos encontrar conceptualizaciones como “romance anacreóntico”, “oda anacreóntica”, “seguidilla anacreóntica”, “idilio anacreóntico”, entre otros. En cuanto a extensión, lo general es que no sean composiciones largas, pero Zequeira y García-Marruz rompen con esta generalidad. De acuerdo a temas y asuntos, si bien es cierto que el amor y el vino son los principales, existen muchos otros que tienen continuidad y cultivo posterior a los poemas de la colección griega, y aunque en sentido general se tiende a lo lírico, lo narrativo a veces tiene gran importancia, incluso en composiciones muy reconocidas y trascendentes tanto en imitaciones posteriores como en traducciones recurrentes, como es el caso de la visita de Eros (oda XXXIII).

Pero más allá de estas generalizaciones necesarias y equívocas al mismo tiempo, lo anacreóntico, como hemos tratado de sostener en nuestra lectura y análisis de la literatura que aborda el tema, tiene que ver con una capacidad de adaptación y de cultivo que oscila entre la tradición y la contemporaneidad, que a la vez que descubre nuevas rutas y conexiones formales y de contenido trasgrediendo las generalidades del género, mantiene algunos referentes del modelo griego, lo cual hemos verificado y ejemplificado desde el surgimiento mismo de la colección anacreóntica. El rescate de la sátira social y de los temas políticos en la anacreóntica puede leerse como continuidad de los fragmentos originales del poeta griego que se solían traducir junto a los poemas y que tratan temas contemporáneos al autor, aunque contradiga y rompa con la tradición anacreóntica española del siglo XVIII principalmente donde el desentendimiento de los problemas

sociales, la evasión hacia los ambientes rurales y bucólicos y la creación de una naturaleza estetizada y atópica eran los elementos que primaban. Sin embargo, ni siquiera en esos casos está fuera de la anacreóntica la vida social, suele aparecer por oposición, por negación, como sucede a veces también en algunos poemas del *Papel periódico de la Havana*. Por tanto, desde esa atemporalidad pretendida en sentido general en dichas composiciones se encuentran de modo aislado referencias históricas y geográficas de las distintas épocas, incluso desde la colección posthelenística y bizantina.

La adecuación de las anacreónticas a los temas y los tiempos, su ductilidad y capacidad de asimilación de formas y asuntos varios que señalan Brioso Sánchez y Fernández Galiano, como se ha podido ver en lo ya planteado y se verá en el próximo capítulo, está presente desde la *anacreontea* hasta la recreación de Fina García-Marruz en la segunda mitad del siglo XX. Que se asuman dentro de la anacreóntica las obras de Horacio, Catulo, Propertio, Virgilio (tanto traducciones como imitaciones); que aparezcan características de la poesía bizantina en la colección antigua; que el gongorismo deje su huella en las versiones de Villegas; que la estética rococó entronque con el arte helenístico y confluyan en las imitaciones; que los postulados neoclásicos de equilibrio y perfección formales, de claridad y sencillez en el lenguaje y las ideas se reflejen en las anacreónticas dieciochescas españolas en consonancia con la obra del lírico arcaico, y que al mismo tiempo temas como el vino, la vejez, el amor, el sueño, la figura de Anacreonte, la contraposición épica-lírica, la ékfrasis entre otros perduren también como arsenal común y como parte de la tradición

antigua del género, hacen de la anacreóntica una fuente de temáticas y estructuras tanto antiguas como contemporáneas, un continuo intento por crear (con aciertos y desaciertos, con buenos poetas y malos, con buenos poemas y otros no tan buenos) un *corpus* referencial de la poesía universal, un canon que trasciende y se adecua a los tiempos en que se cultiva.

Muchas veces es difícil definir si un poema es anacreóntico o no, porque el bucolismo, la loa a la paz, la búsqueda de la tranquilidad, el canto a la mujer idealizada, el amor, el odio a las riquezas y al lujo innecesario no solo se encuentran en los poemas heptasílabos que son nombrados de modo expreso por los autores como “anacreónticas”, sino que aparecen en las más variadas composiciones líricas, de ahí que los temas reconocidos como tradicionalmente anacreónticos rebasan las formas y las nomenclaturas que se proponen y que se han heredado. También ha sucedido, como es de esperar en un género de tanta recurrencia, en el que desde los poetas helenístico-bizantinos convergen autores de la más variada formación y donde muchos han querido probar suerte, que a veces de modo indiscriminado se le ha llamado anacreóntica a cualquier composición, que no entra en lo que hemos llamado trasgresión-continuidad, sino que se valen del término legitimado como composición lírica para abordar cualquier tema; y no me refiero a que se trate algún tema social, pues ya hemos señalado que en los fragmentos que conservamos de Anacreonte este está presente, ni que se introduzcan elementos bélicos, porque ya veremos qué fusión logra Zequeira de la épica y la lírica desde la desvirtuación y la asunción, al

mismo tiempo, del espíritu anacreóntico. Me refiero a composiciones donde no hay ni el más mínimo recuerdo ni la más mínima referencia a la tradición del género y se exalta la victoria de una ciudad u otro asunto, por ejemplo.

En lo anacreóntico converge la trasgresión de los modelos y la tradición del género y esto es propio de lo literario, por eso, con los ejemplos y los análisis que proponemos, llegamos a la conclusión de que la tradición anacreóntica ilustra el proceso de creación en sentido general.

Hemos considerado anacreónticas los poemas que los autores expresamente han denominado de este modo y que a su vez cumplen con lo que hemos señalado anteriormente, lo cual a veces conlleva contradicciones y cuestionamientos; ya hemos dicho que el espíritu anacreóntico, los temas tradicionales del género son muchas veces universales y pueden aparecer en otras composiciones líricas. Por otra parte, dentro de las imitaciones, podemos decir que existen cuatro tipos principales:

1. Las que adoptan la tradición sin cuestionamiento, de un modo imitativo sin prácticamente innovación ni cambio alguno. Como ejemplo podríamos señalar la mayoría de las composiciones imitativas de Enrique José Varona en su libro *Odas anacreónticas*.

2. Las que adecuan la tradición del género a las circunstancias del imitador, a su entorno, a su estilo, a las características socioculturales en que viven; aquí estarían muchos de los imitadores dieciochescos españoles y las cubanizaciones de Luaces y las composiciones de *Plácido*.

3. Las que se mueven entre la veneración y la trasgresión, los que atentan contra el género tradicional, pero mantienen elementos tanto formales como de contenido que provienen del desarrollo anterior de esta poesía. Aquí podríamos señalar los dos ejemplos principales en la poesía anacreóntica cubana: la larga “Oda anacreóntica” de Zequeira, el soneto “A Nise bordano un ramillete” de Rubalcava y la composición de Fina García-Marruz.

4. El rescate y la recreación de la imagen y la obra original del lírico arcaico nacido en el siglo VI a.e. en Teos, de la que tenemos como ejemplo el poema de José Félix León.

I.6 Consideraciones generales

Todo parece indicar que los poemas de Anacreonte fueron editados y publicados, leídos y conocidos durante el período helenístico; al referirnos al estudio de Julián Gazón Díaz hicimos referencia a una de las tres ediciones que se conocen realizadas por alejandrinos y que son citadas por el estudioso de la Universidad de Oviedo. Hasta Horacio al menos

parece que su poesía era conocida, leída, aunque la referencia que hace Horacio del “*amorem non elaboratum*” de Anacreonte en el épodo XIV apunta tal vez a la circulación de las composiciones imitativas. Pero con Aulo Gelio ya es evidente que la diferenciación entre la obra de Anacreonte y la colección de imitaciones, que el propio autor antiguo asegura eran recitadas en los banquetes, se ha perdido. Precisamente, por el desarrollo de esta poesía en el banquete y las celebraciones, debieron surgir las distintas imitaciones durante el desarrollo y la continuidad de la tradición simposíaca, como sucedió hasta el período helenístico con la obra de Teognis. Esto mismo explicaría que se fusionen en los poemas tradiciones varias y autores distintos. En las propias obras atribuidas a Teognis y en la extensa colección teognidea (de la que ya hemos hablado) se suman poemas de diferentes poetas líricos arcaicos, se recrean los mismos temas en más de un texto, de modo que la colección deviene síntesis y fuente del pensamiento antiguo, de los temas cantados en el simposio; así mismo la anacreóntica desde su surgimiento posthelenístico se convirtió en síntesis de una sensibilidad constatable en las colecciones epigramáticas antiguas, a partir de la sencillez y sobriedad del estilo del poeta de Teos: el gusto por la rosa, las fuentes, la imagen de Eros como niño, la *ékfrasis*, la evasión, el canto a una vida feliz e idealizada, un erotismo refinado y estilizado, el lenguaje coloquial, la relación con el bucolismo y las ideas epicúreas que se descubren en sus versos, etc., hacen de la colección anacreóntica un referente del tipo de poesía cultivado durante siglos que bebe de las fuentes helenísticas y que continúan su legado, aunque ello conlleve en muchos casos a desvirtuar las características de la poesía del Anacreonte modelo. Como continuidad de esta síntesis que representa la colección de una sensibilidad específica a partir de los

modelos antiguos, tanto arcaicos como helenísticos, la tradición anacreóntica, a la vez que ha tratado de mantener en las imitaciones la atemporalidad, la naturaleza estilizada e idealizada de la colección, tanto en traducciones e imitaciones (en sentido general) ha hecho de los nuevos textos un arsenal de continuidad y tradición del legado lírico antiguo. Los temas bucólicos, anacreónticos, simposiacos, iconográficos, la obra de autores como Catulo, Horacio, Virgilio, Propertio tendrá eco y continuidad en esta poesía.

Esto explicaría además las traducciones desde la lengua latina, de Catulo, Horacio y de Naugerio que Varona introduce dentro del libro que él llama *Odas anacreónticas*. Porque, de algún modo la poesía anacreóntica continúa, preserva y varía el legado de la poesía grecolatina. Los poemas y traducciones que lleva a cabo Varona sirvieron al autor cubano principalmente como ejercicio poético a sus diecisiete años, como período formativo dentro de la tradición lírica que lo precedía. La propia Fina García-Maruz en su “Una oda para Anacreonte” asume el ente ficcional que surge de las imitaciones como punto de partida para filtrar la poesía, para reunir sus referentes y paradigmas literarios dentro de un solo poema, de modo que, desde la colección anacreóntica de la que partimos y comentamos en el análisis de los estudios anteriores realizados, hasta finales del siglo XX, como evidencia la obra de la autora cubana, el anacreontismo es filtración y continuidad de la poesía clásica, y entiéndase poesía clásica no como antigua, sino como quería Quintiliano que se hiciese al escoger los modelos a imitar: una selección de autores paradigmáticos que permiten crear un estilo propio, acto de confesión de los mecanismos y recursos que hay en otros autores y que son necesarios para conformar un modo de

112

escritura y de decir personales, ya sean estos clásicos antiguos o contemporáneos. Los autores anacreónticos se citan entre ellos en el siglo XVIII español, y así también García-Marruz reúne poetas ingleses, griegos, cubanos, etc. en su recreación, con el propósito de mostrar la anacreóntica como una filtración de modos y estilos, evidenciando que la poesía es una reescritura interminable, una relectura continua.

La posterior evasión que encontramos en las imitaciones, la circunscripción a los temas del vino y del amor en el que se ha querido esquematizar su obra no es solo contradicha por los muchos temas que trata, por la sátira política y social y por las referencias y la relación con grandes personalidades y tiranos de su tiempo, sino que no es cierta siquiera en las imitaciones posteriores. La *anacreontea* tiene también una variedad de temas y matices que sobrepasan los del vino y el amor, se abre a otra visión del mundo desde algunas aristas que ya estaban en la poesía de Anacreonte y reflejan una nueva sensibilidad, propia del tiempo y la cultura en que surgen. Sin embargo, es cierto que ya en las anacreónticas, producto de la imitación, los intereses sociales y políticos son puestos a un lado; la mezcla con el ambiente bucólico, muelle, estilizado, miniaturista que caracterizó una parte importante del arte helenístico, la evasión, la búsqueda del placer a veces frívolo y esteticista, el odio a las riquezas (que está presente ya en Solón, Esquilo, Eurípides...), la búsqueda de la paz, el paisaje tranquilo serán los elementos que primarán. No obstante, tener claro que en la obra del poeta de Teos, como asegura Estrabón, existían muchas referencias a Polícrates, recordar los versos de sátira social que se conservan de él y no

desdeñar del todo los epigramas que se le atribuyen, debe servir para entender y juzgar, desde una perspectiva más amplia, qué puede considerarse como “anacreóntico”, principalmente por los caminos inesperados, las variaciones y la apertura que tendrá el subgénero en tierras europeas y americanas a lo largo de los siglos.

No creo en el concepto de “decadencia literaria”, ni en un “estilo decadente”, si el estilo es así, indudablemente hay razones sociopolíticas que lo explican y lo condicionan. Menos de acuerdo estoy en que se utilice el término “decadente”, como pasa con Castellanos y con Rubió y Lluch, para dictar preceptos moralistas y para sancionar una obra literaria a partir de patrones de una ética que le es o ajena o indiferente, inclusive como se ha visto, muchos de los preceptos estéticos entre los críticos se contradicen y varían por pertenecer a épocas distintas en que los valores literarios no se corresponden del todo.

Desde el surgimiento mismo de la colección, que como señala Briosó Sánchez tarda siglos en cristalizar y está separada por una gran cantidad de años, los autores anónimos posthelenísticos y bizantinos llevaron a cabo un procedimiento que tiene vigencia hasta hoy, y que es parte del desarrollo de la literatura y de todo proceso artístico: el surgimiento, desarrollo y cultivo de las anacreónticas desde su génesis responde a una imitación de un estilo adecuado a la sensibilidad personal del autor y de acuerdo a los períodos de la historia social y literaria en que se desarrollan. Inclusive, las mismas traducciones de las anacreónticas evidencian una asunción del texto desde perspectivas, intereses y valores que varían y se adecuan a los tiempos en que se llevan a cabo las

versiones. Respecto a la *imitatio*, recuérdense las referencias a las indias en las composiciones españolas, o las versiones *ad infinitum* de los versos de Catulo a Lesbia; y en traducción, compárese el estilo, la métrica, el tono entre Villegas, Enrique José Varona y José Martí. O tómese la misma anacreóntica, la visita de Eros (oda XXXIII), en las versiones de Quevedo, Zequeira, Varona y Martí, y se verá cómo el estilo del autor, y los valores literarios de su tiempo influyen y determinan el modo de traducir los textos. La historia de la traducción literaria es también la historia de la literatura, con sus contradicciones y sus variantes.

Otra cuestión que se ha de tener en cuenta al respecto es de qué modo funcionan las anacreónticas en la época, si son una moda simplemente, o si, por ejemplo, en el caso de la España del XVIII no se convierte en una contradicción de la época que se opone a la preponderancia de la razón, a la importancia de la medida, pues si bien las anacreónticas españolas son perfectas en la forma y equilibradas en la estructura, proponen el desenfreno, el placer desmedido, la ebriedad sin límites y llegan a lo pornográfico en *Los besos de amor* de Meléndez Valdés, por lo que enriquecen el panorama literario de la época y rompen con los paradigmas estéticos y morales del siglo ilustrado. Las aclaraciones anteriores muestran el procedimiento anacreóntico de creación como propio a toda poesía imitativa, y coherente desde sus comienzos hasta nuestros días, aun cuando hoy es muy raro encontrar algún autor que cultive este tipo de poesía, pero imitaciones de géneros, autores y tipos existirán mientras haya consciencia de la tradición literaria que nos antecede.

¿Por qué surgen las imitaciones, se confunden y suplantán la poesía de Anacreonte?, Como refiere Brioso Sánchez y hemos dejado entender en el modo en que interpretamos la tradición continua de la anacreóntica en occidente, porque “las nuevas composiciones llenaban mejor los gustos de la época”, y así fueron entonadas en las festividades y desplazaron paulatinamente a la poesía original del lírico de Teos en los simposios. Por tanto, se utilizan la imitación y el pastiche como formas de pasatiempo, por lo que cualquier individuo de cultura media podía intentar hacer poemas de este tipo, y este procedimiento se continúa en las composiciones referidas de Meléndez Valdés, donde el autor hace muchas variaciones de un mismo tema, lo cual está yendo en contra de y resquebrajando lo que entendemos por literatura en la actualidad.

Aquí entramos en otro tema de gran interés, y es el valor estético y artístico de las composiciones, tanto de las de la colección antigua como las posteriores en la tradición literaria occidental. Primeramente, tendríamos que partir de que el sentido estético y el valor literario son distintos y variantes en las diferentes épocas del desarrollo literario y social, por lo que juzgar estas obras desde los patrones estéticos contemporáneos sería un error. Las condiciones históricas, culturales, artísticas y estilísticas influyen y se reflejan directamente o por oposición en las obras literarias. Un texto es hijo de su tiempo, y el concepto de “buen gusto” desde el surgimiento de la literatura se transforma y varía constantemente. Los preceptos literarios de una época muchas veces se trasgreden, al mismo tiempo continúan y van en contra de las tendencias que lo anteceden. Desde la

116

antigüedad, Safo misma nos ilumina cuando reconoce que “lo bello es lo que uno ama”, y depende de los gustos y valores de cada individuo. Lo interesante, en este sentido, es observar que el desarrollo anacreónico ha tenido la capacidad desde el siglo VI a.e. con el poeta de Teos, hasta el siglo XX de mantener el interés de especialistas y poetas, de académicos y literatos, así como ha mantenido su capacidad de adaptación a estilos y épocas tan variadas y distintas como el Medioevo, el Renacimiento, el Barroco, el Neoclasicismo, el Romanticismo y la postmodernidad, todo lo cual se explica y se entiende a partir de las diferentes características que hemos destacado en las páginas anteriores. Pensar que esto solo se debe al prestigio de Anacreonte en la antigüedad, a la confusión de la colección con la obra genuina de Anacreonte, y que al conocerse que eran posteriores al lírico arcaico fue inevitable la decreciente y mínima imitación durante el siglo XX, sería simplificar un fenómeno literario que ha pervivido durante siglos de historia y cultura y que todavía hoy continúa siendo una fuente filológica, poética, lingüística, histórica y un motivo de inspiración para estudios y obras críticas y literarias. Con los cambios de paradigmas en el Romanticismo, con la búsqueda de una supuesta originalidad, con el descrédito que se le fue dando a la *imitatio* como modo de emular con los modelos, inevitablemente también tenía que perder fuerza esta poesía que se sostiene precisamente en esos presupuestos.

La respetabilidad que le concedía el nombre de Anacreonte a las imitaciones que se le atribuían, también se mantendrá en las versiones anacreónticas ya en lenguas distintas a la griega y ya no anónimas, sino firmadas por autores de lenguas modernas; esto está

indisolublemente relacionado con el concepto de *imitatio* que tanta importancia tuvo durante la antigüedad , hasta el siglo XIX, y que pervive hoy a través de nuevos conceptos y relecturas de la tradición en los más modernos estudios literarios, como ya hemos tenido ocasión de ver y ampliaremos más adelante.

Los principales y grandes momentos de los que ha gozado la poesía anacreóntica en materia de creación podríamos enumerarlos del modo siguiente:

1- Poesía de Anacreonte de Teos. Siglo VI ane. Apenas se conservan fragmentos que evidencian una gran variedad temática y métrica, así como de matices e intereses.

2- Tradición anacreóntica en los períodos helenístico tardío y bizantino, recogida en la antología de Cefalas.

3- Cristianización de anacreonte en la Edad Media, y también períodos posteriores, lo cual se corresponde muy bien con la lectura que hace luego Fina García-Marruz entre vino y sangre, y entre niño Amor y mesías en su oda en prosa poética.

4- Visión y resurgimiento de la tradición anacreóntica pagana en el Renacimiento. Importancia de la edición de Stephanus, desvirtuación de la verdad y manipulación de los textos que encontró. Villegas y Quevedo en España.

5- Lectura e imitación durante el período Neoclásico. Goethe. La escuela salmantina en España. Segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX.

6- La tradición anacreóntica en las tierras de América. Finales del siglo XVIII y siglo XIX; traducciones del siglo XX. Cierre de siglo.

En cuanto al auge de la crítica sobre las anacreónticas, algunos momentos coinciden con los períodos de proliferación de esta poesía, pero no siempre es así. La duda de que la colección perteneciera a Anacreonte es casi simultánea a la edición de Stephanus, el cual murió escondiendo el secreto de dónde había encontrado dichos poemas, inclusive algunos declararon que los había creado él mismo. Si podemos encontrar referencias en Píndaro, Platón, Cicerón, Horacio, Aulo Gelio en la antigüedad, en el cual ya la imagen del poeta está desvirtuada por la tradición helenística, no será hasta el Renacimiento, con las versiones de Villegas y Quevedo y la edición de Stephanus, con los textos en griego y una versión en latín, que aumentará la crítica y el debate sobre la cuestión anacreóntica. Luego, en el siglo XVIII, con los postulados del buen gusto, la escuela salmantina liderada por Meléndez Valdés y la crítica periódica, el asunto suscitará algunas polémicas interesantes. Los estudios sobre la anacreóntica, así como la definitiva división entre los fragmentos del poeta arcaico y las imitaciones posteriores tienen lugar durante el siglo XIX principalmente en Alemania e Italia. El final del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX es el momento de auge, discusión, cultivo y diatribas sobre el género en las tierras de

América, cuando ya en España comenzaba a estar en plena decadencia, aunque esto debe matizarse, pues no significa que desapareciera el cultivo de esta poesía. Aquí coinciden auge y crítica. Ya luego el desarrollo anacreóntico quedará en reposo tanto en América como en Europa, a finales del siglo XIX y durante el siglo XX. Sin embargo, si las traducciones y comentarios de Laura Mestre y las versiones de Manuel Asenjo son voces aisladas a principios del XX, y los poemas de Fina García-Marruz y José Félix León son excepciones en el silencio generalizado en cuanto al asunto, a finales del siglo XX y principios del XXI los estudios de tradición clásica tanto en España como en Cuba se han dado a la tarea de analizar y reevaluar dicho cuerpo de textos. Julio Fantini daba a conocer su estudio de las anacreónticas en 1946 desde Milán y en 1969 Fernández Galiano recapitulaba la historia crítica del anacreontismo; en la década del ochenta ensayistas cubanas como Elina Mairanda y Fina García-Marruz analizan las traducciones martianas del período estudiantil y a la figura de Anacreonte y la tradición de sus versos como génesis de *Ismaelillo*. Máximo Briosó realiza la edición crítica de las anacreónticas en 1981, texto que ha servido como base para análisis posteriores, Patricia Rosenmayer realiza su tesis de doctorado sobre la poética de la imitación centrada en Anacreonte y la tradición anacreóntica publicada en 1992, Glisel Delgado Toirac realiza su tesis de licenciatura con el análisis de un corpus restringido de traducciones, y Mileidys Ginoris analiza las adaptaciones que encontró en el *Papel Periódico de La Habana*. Estos ejemplos pueden ser enriquecidos por los estudios de la obra de Villegas, Quevedo, Meléndez Valdés, Cienfuegos (realizada por Pedro Salinas y otros especialistas españoles) y muchos investigadores más que han indagado en España y América sobre tradición y recepción de

los autores clásicos en el siglo XIX. A algunos especialistas españoles nos hemos referido y a otros los citaremos durante nuestro trabajo. A finales del siglo XX y principios del XXI el anacreontismo ha resurgido por su interés filológico y por el propósito de los literatos y profesores de estudiar con mayor coherencia, sin prejuicios morales ni parcialidades o limitaciones estéticas y a partir del concepto de *imitatio* y de las características culturales de los distintos períodos, el *corpus* de imitaciones y traducciones que van desde la colección antigua hasta el siglo XX.

A través del estudio panorámico y diacrónico de los conceptos de imitación y traducción durante la antigüedad, el Humanismo y el Neoclasicismo principalmente, hemos pretendido crear un *continuum* que evidencie la interrelación de dichos términos. *Transductio* e *imitatio* se fusionan muchas veces en la práctica y la creación anacreóntica. Los autores, desde el período helenístico persiguen emular a los modelos literarios a través de la *imitatio* y ese es el proceso que prima en el aprendizaje y en la conformación de un estilo, como proponen autores como Cicerón, Quintiliano y otros que son leídos y seguidos en la posteridad. Hasta el período neoclásico el referente y los conceptos a tener en cuenta parten de la antigüedad grecolatina, por lo que la *imitatio* como *emulatio* es el procedimiento a seguir para la creación: partir de modelos reconocidos y re-crearlos. Hemos hecho una revisión crítica y comentada de los principales estudios sobre el anacreontismo que ha tributado a la convergencia entre tradición y ruptura, así como a la convergencia entre creación, traducción e imitación, lo cual es visible también en el

recorrido que proponemos del desarrollo de las antologías en la antigüedad y su pervivencia en la modernidad.

CAPÍTULO II LA POESÍA ANACREÓNTICA EN CUBA

II.1 Antecedentes y relaciones con la poesía anacreóntica española del siglo XVIII

El círculo de escritores de la escuela salmantina en España durante la segunda mitad del siglo XVIII tomó como punto de partida la tradición literaria española de los Siglos de Oro. Estos poetas se dieron a la tarea de rescatar la obra de autores como Fray Luis de León, Garcilaso de la Vega, Manuel de Villegas y Francisco de Quevedo. En cuanto al anacreontismo de este período, podría hablarse perfectamente de un grupo de letrados que se propusieron continuar la labor de autores como Villegas y Quevedo. En dicho ambiente académico y universitario el anacreontismo fue proceso de aprendizaje, imitación, *emulatio*, *retractatio*, adecuación a las nuevas condiciones socioculturales y estéticas, y también tuvo un gran sentido lúdico, de juego intelectual.

Ese mismo juego simposíaco que dio lugar a distintas variaciones de un mismo tema entre los imitadores anónimos bizantinos y del helenístico tardío, se traducía esta vez entre los cultos poetas salmantinos en muchísimas variaciones de un mismo motivo o de un mismo poema, como modo de emular, de regodearse, de disfrutar intelectual y poéticamente. De este modo se deben entender las versiones de Meléndez sobre el pajarillo catuliano en sus 23 composiciones tituladas *La paloma de Filis*, que ya hemos mencionado. Lo que entre los poetas bizantinos era parte de la improvisación y del disfrute mismo del *convivium*, entre estos autores españoles se vuelve regodeo erudito.

Dentro de los poetas salmantinos iniciadores del movimiento intelectual reconocido como escuela poética, podemos mencionar a José Cadalso, su iniciador; a fray Diego González, el sustituto de Cadalso; a José Iglesias de la Casa y a Meléndez Valdés que desde su cátedra en la universidad nuclea una segunda generación de autores jóvenes; de esta segunda generación de poetas de la escuela salmantina podemos mencionar a José Quintana, Francisco Sánchez Barbero, Juan Nicasio Gallego, Nicasio Álvarez Cienfuegos y José Somoza.

Muchos de ellos reflejarán en sus poesías y en las anacreónticas mismas el cambio de sensibilidad del clasicismo al romanticismo, ejemplos ilustrativos de ello son Cienfuegos y Meléndez. Todos estos literatos recibieron una esmerada formación en autores clásicos; mucho más con el Plan de Estudios de 1771 en que se priorizó la enseñanza del griego y el latín con mayor fuerza; sus obras primeras, en sentido general, testimonian una constante imitación de autores clásicos tanto grecolatinos como españoles, principalmente las obras que consideran de Anacreonte, y a autores como Horacio, Catulo y Villegas, porque buscan emular con los modelos en sus primeros años de formación literaria.

De estos autores dieciochescos y salmantinos, los principales paradigmas dentro del desarrollo literario y anacreóntico cubano; que conformarán un canon de modelos literarios a imitar y emular, como Quintiliano mismo lo había propuesto; los principales son José Iglesias de la Casa, Meléndez Valdés, Cienfuegos y José Quintana, los cuales se suman a la obra del pseudo-Anacreonte, a Catulo, a Horacio y a Villegas, muy estimado

este último también en la isla por sus odas amatorias o eróticas. De ello da testimonio la nota introductoria de Enrique José Varona a su libro de odas anacreónticas, y las citas, referencias, publicaciones y homenajes que aparecen en la prensa cubana a estos autores. Deben sumarse a los aludidos los nombres de Fernández de Moratín, Ignacio de Luzán y Tomás de Iriarte. Todos ellos conforman el canon que hereda la isla y desde el que los autores comienzan a probar sus fuerzas en el campo de la literatura, la lírica, y en específico la poesía anacreóntica, según la moda española del siglo XVIII.

Como mismo los autores españoles de la escuela salmantina se crearon un canon para conformar su visión del anacreontismo, preceptista, neoclásico, que perseguía la sencillez en el decir y las formas elegantes y simples a partir de los autores de la lírica peninsular anterior, los autores cubanos suman a los de los Siglos de Oro y a los grecolatinos los nombres de estos poetas y preceptistas más cercanos en el tiempo. Zequeira pone de ejemplo a Villegas en la discusión y en la diatriba con Buenaventura Pascual Ferrer en el *Papel periódico de La Havana*; la muerte de Iriarte es lamentada en versos heptasílabos, mediante una paráfrasis del poema de Catulo sobre la pérdida del pajarillo de Lesbia, en la misma publicación; en el periódico *El Argos* del 14 de enero de 1821 se habla sobre una traducción de Meléndez Valdés a un poema de Pietro Metastasio publicada en el *Observador habanero*, se lleva a cabo una crítica de dicha traducción, y se propone una nueva junto a otro poema del mismo autor italiano; de este modo se unen canon, crítica de la poesía española, tradición anacreóntica y se continúa la discusión sobre la traducción y la imitación, pues el autor cubano habla de las muchas licencias que se ha tomado

125

Meléndez en un poema tan corto, las cuales él no se tomará porque no goza de la misma fama y del mismo talento que el poeta español, y porque su propósito es presentar la obra de Metastasio y no de emularla.

La dulzura, el uso del diminutivo y la sensualidad de Meléndez serán filtrados y reinterpretados entre los autores cubanos, como Varona (uso del diminutivo y de palabras que conforman el arsenal anacreóntico dieciochesco), o Luaces y *Plácido* (erotismo menos disimulado). Del mismo modo en que los autores españoles hacen referencias a la vida cortesana y a la situación contemporánea de la conquista de las Indias y otros referentes específicos dentro de las imitaciones anacreónticas, al tiempo que persiguen hispanizar el género, así también los autores cubanos adaptan a las nuevas condiciones geográficas y culturales la poesía anacreóntica. Hay en las imitaciones y variaciones de motivos anacreónticos que hace Cienfuegos, por ejemplo, preocupaciones sociales. La versión que realiza de la oda sobre los dones otorgados por la Naturaleza (oda XXIV), “constituye un ejemplo evidente de cómo la preocupación por los aspectos sociales y morales anida en la personalidad de Cienfuegos ya desde sus composiciones juveniles” [Valverde, 2001: 77], y lo que es más importante para nosotros, la introduce en un género poético que se había caracterizado, en sentido general, por la atemporalidad y por la pretensión de olvidar los problemas circundantes; sin embargo, en esta imitación se hacen referencias modernas al Papa, a los reyes, y se vincula la pobreza del contemporáneo con aquella sencillez o “mediocritas” que proponía Horacio en el “*Beatus ille*” y que estaba ya en otras composiciones anacreónticas en contra del lujo innecesario. Así mismo, y a veces de modo

indiscriminado, el tema social, las preocupaciones y discusiones contemporáneas estarán presentes en las composiciones que son catalogadas en la prensa cubana como “anacreónticas”.

Otra de las características que ha señalado la crítica y que ha dado pie a discusiones y enfrentamientos es el marcado bucolismo, la constante búsqueda de un *locus amoenus* que cada vez es más estilizado, artificial, retocado, miniaturista. Lo cierto es que el bucolismo y el anacreontismo se fusionan dentro de la producción dieciochesca de traducciones e imitaciones, proceso que se ha señalado ya desde las odas griegas en las que hay un canto a la paz, una mirada contemplativa hacia la naturaleza que desemboca en estos paisajes artificiales, completamente ficcionales en los que suele haber un rosal, una fuente, un arroyo pequeño y cristalino. A ello se suma la coincidencia entre el gusto por lo pequeño en las composiciones helenístico-bizantinas y la estética rococó que irrumpe en la anacreóntica del siglo XVIII español. En esta presentación del paisaje rural idealizado, de las varias pastoras amantes a las que se canta, se une “el menosprecio del mundo cortesano y la alabanza de la vida retirada, humilde y pacífica. En la vieja forma de una oda anacreóntica [la que hemos citado anteriormente] Cienfuegos ha vertido un tema propio de la poesía ilustrada, aunque de larga tradición literaria” [Valverde, 2001: 78]. Se huye de la vida cortesana, del lujo, de las fiestas y frivolidades de los ambiente urbanos hacia la paz del campo, hacia un mundo ideal, en el que hay un regodeo y un disfrute en la descripción de una naturaleza miniaturizada, en la blancura, en el decorativismo y en la candidez y simpleza de las formas.

Aunque algunos críticos como Alcalá Galiano [Alborg, 1972: 453] han sostenido que nada dista más de lo anacreóntico que lo pastoril, lo cierto es que en el cultivo de esta poesía en el siglo XVIII español estas distancias se salvan y ambos temas se relacionan y funden, pues en el anacreontismo y en el bucolismo el propósito de evadirse de los problemas y disfrutar es común. Estas cercanías permitirán luego en la prensa cubana un canto a la campesina, a la mujer criolla y del campo, así como una agudísima crítica a las modas y a los “vicios” de la ciudad, como tendremos oportunidad de apreciar.

En las imitaciones cubanas observamos, en el caso de Varona, una continuidad de estos paisajes cada vez más retocados y artificiales, con una buena dosis de atemporalidad y de atopía. Luaces y *Plácido* criollizarán el espacio anacreóntico y en sus odas aparecerán referencias propiamente cubanas y habaneras, de lugares, de la flora y fauna propias de la isla, elementos que ya aparecían en algunas de las imitaciones del *Papel Periódico*...

Es de destacar el valor formativo del anacreontismo en los programas de educación y aprendizaje tanto en Europa como en América. Los poetas del círculo salmantino ejercitan el conocimiento de la lengua griega con textos dentro de los que se encuentran algunos poemas de la colección. Las versiones de Martí fueron realizadas en Zaragoza, en su etapa de estudiante en la Metrópoli española. Desde los años treinta del siglo XIX cubano, las instituciones privadas comenzaron a introducir la enseñanza del griego, los discípulos traducían fragmentos de las obras de Homero, de Demóstenes y otros autores clásicos. La

labor educativa y de enseñanza de las lenguas clásicas dentro de los colegios de los jesuitas fue muy importante dentro de la isla: desde 1862 la orden comenzó a utilizar en sus programas las anacreónticas como ejercicios de traducción y las incluyen luego en la *Selecta ex classicis auctoribus graecis* editada en 1879. Dichas composiciones se mantienen aún hoy en Cuba dentro de la enseñanza y la ejercitación del griego: los manuales de estudio de esta lengua *ad usum* elaborados por la Dra. Elina Miranda y publicados en 1982 contienen al menos tres anacreónticas como ejercicios de traducción y familiarización con la lengua griega.

Según Luzán, debía despreciarse la poesía licenciosa, la “lírica vulgar”, “cuyos argumentos suelen ser ordinariamente de amores profanos”, por lo que divide a los poetas de temas eróticos en lascivos y amorosos [Checa, 1992: 28]. A causa de los preceptos morales que rigen el pensamiento literario y clasicista, y por el peso que tiene en las artes la religión y lo que se consideran buenas costumbres, Luzán echa a un lado toda posible voluptuosidad en la lírica, sobre la cual ni siquiera desea expresar una idea más. Sin embargo, y para contradicción de esta época de primacía de la razón y el equilibrio, los poemas de José Iglesias de la Casa hacen referencias expresas a los deseos eróticos entre el sujeto lírico y Nise; hay, dentro de buena parte del anacreontismo peninsular del XVIII, una búsqueda del desenfreno, unas ganas inmensas de perder la razón, de trasgredir los límites, de no pensar y entregarse licenciosamente al vino y al placer.

En la composición anacreóntica XI de Iglesias de la Casa, la bebida lleva al deseo y a la

consumación sin prejuicios del acto amoroso, tanto espiritual como físico: “se unen los corazones/ se doblan los brazos/ y excitan los amores”. La anacreóntica entra así, dentro de las contradicciones del período clasicista. Las composiciones generalmente heptasílabas son en la forma equilibradas, de lenguaje simple, por lo que en lo que corresponde a estructura encajan perfectamente dentro del molde de lo que se considera “buen gusto” en la época; sin embargo, estos contenidos, estas ideas sobre el disfrute desmedido y los deseos desesperados por enloquecer bebiendo trasgreden, simultáneamente, los mismos postulados. Mucho más evidente será en las voluptuosas y tan criticadas anacreónticas de Meléndez que algunos críticos han denominado como pornográficas. Sin dejar de ser sugerentes, delicadas y sutiles en algunos casos, esta vertiente será continuada en el sensualismo y el fuego erótico de algunas de las composiciones de Luaces y de *Plácido*.

Patricia Rosenmeyer señala los cambios que hay entre la medida del Anacreonte de los fragmentos originales y el desenfreno que existe en las composiciones griegas posteriores. Mientras Anacreonte propone siempre una mezcla equilibrada entre agua y vino (11P), en las imitaciones dicha cautela desaparece. Este desenfreno, estos deseos de enloquecer, de beber hasta morir serán continuados y acrecentados por los poetas españoles del XVIII, y a veces los hacen coincidir con otros motivos o procedimientos catulianos, por ejemplo, pues cuando Iglesias de la Casa expresa “hasta mil sin contarlos” hay una intertextualidad con los “multa basia basiare”, los *centum* y *mille* de besos (en el caso de Iglesia, copas) que Catulo pide a Lesbia. Batilo quedará como sombra leve del referente pederástico anacreóntico, será solo el joven escanciador que llena una y otra vez la copa.

Hay un fragmento conservado de Anacreonte en que “Eros, viendo que empieza a encanecer mi barba con el soplo de sus alas que brillan como el oro me pasa por el lado” (34P). Lo primero que salta a la vista es el contraste y el paralelismo entre la barba encanecida del sujeto lírico y las alas doradas de la deidad, procedimiento propio del poeta de Teos que hemos visto ya en el fragmento 13 P donde Eros rubio lanza una pelota al anciano. Esa efebía del dios, y los deseos del lírico de “cantar a Eros tierno coronado de guirnaldas entretejidas con flores” (160d P) constituyen la génesis del proceso de miniaturización que pasa por el Cupido helenístico, el niño traidor y rollizo, hasta ser el mismo dios bebido por el sujeto lírico en la anacreóntica VI: en esta composición de la colección griega, Eros sigue entre guirnaldas y flores, como sucede en el último fragmento que citamos de Anacreonte; es agarrado por las alas, lanzado al vino en la copa, “me lo bebí y ahora siento comezón de sus alas por dentro de mi cuerpo”, por lo que se sugiere el grado de pequeñez que había alcanzado el dios dentro de ese gusto por miniatura y delicadeza propio del período. Ya en Meléndez Valdés el género anacreóntico es llevado a extremos de miniaturización, decorativismo y sensualismo, que, a la vez que continúa el gusto helenístico, se relaciona con la poesía y el estilo rococós del siglo XVIII. Cupido pasa a ser de niño mariposa, sufre una metamorfosis que lo hace más leve. A ello súmese el uso del diminutivo y la adjetivación muelle en su poesía: “Tornóse en mariposa,/ Los bracitos en alas,/ Y los pies ternezuelos/ En patitas rosadas”.

Existe, como continuidad de la miniaturización y de la delicadeza artificiosa del género

entre los autores españoles, una especie de conjunto lexical común que viene a ser eco de la sencillez y el estilo simple que caracteriza al anacreontismo: zagalas, mariposas, ternura, valle, rosales, fuentes, arroyuelos, guirnaldas, pastora, amor, vino, paloma..., que conforman un ambiente idealizado, un espacio arcádico, paradisíaco, totalmente artificial e ideal y que puede considerarse como la imagen en que el motivo del *locus amoenus* se desarrolla entre los poetas de esta generación. Varona, en su etapa de adolescente, será portador e imitador de esta fuente común de vocablos e imágenes, Luaces y Plácido las adaptan a las nuevas condiciones socioculturales de la isla, Martí lee la imagen de Eros niño desde las vivencias personales como padre y continúa la crítica contra el lujo y las riquezas.

Estas son las principales características del anacreontismo español que heredan los autores cubanos, de él parten, mediante el proceso de imitación y recreación que caracteriza desde su surgimiento al proceso anacreóntico y del cual es resultado el movimiento de la escuela salmantina. Veamos, de una vez, de qué modo los ejemplos cultivados en la prensa cubana se insertan en esa cadena milenaria de relecturas, tradición y trasgresiones.

II.1.1 Consideraciones preliminares sobre el análisis y el valor literario de esta poesía

Con frecuencia se ha juzgado nuestra literatura colonial por su escasa calidad literaria, entendiendo “lo literario” en el sentido restringido de lo estético y tropológico. Se olvida, desde los juicios que se emiten durante el siglo XIX mismo, que el texto adquiere

importancia dentro de otras categorías que permiten leerlo como reflejo de una época, como vehículo ideológico, y en el caso específico cubano, como los primeros pasos para conformar una obra nacional. Lo literario y el valor estético del hecho artístico suelen cambiar con el paso del tiempo, lo que parecía trascendente y valioso desde el punto de vista del estilo y del contenido en una época puede ser menospreciado y negado en otra, la historia misma del anacreontismo lo ha demostrado. Nos dice Terry Eagleton que “*valor* es un término transitorio, significa lo que algunas personas aprecian en circunstancias específicas, basándose en determinados criterios y a la luz de fines preestablecidos” [Eagleton, 1998: 23], por lo que, a la hora de juzgar un género o un tipo de poesía, necesitamos mirar desde la perspectiva y desde los criterios de valor que estaban potenciados en la época, y debemos partir de lo que en ese tiempo se consideraba de “buen gusto”.

El crítico y el investigador precisan de una dosis empírica, de una capacidad natural también que les permita discernir qué tipo de estudio exige un determinado texto a partir de sus características lingüísticas y socioculturales, pues partimos de un concepto de lo literario que no prioriza lo estético como categoría inmanente, (que, como hemos visto, no lo es), sino de una serie de elementos analizables que en su convergencia nos dan un rostro más preciso del acto de creación poética. Como afirma Eagleton, en ocasiones la existencia del texto literario es contradictoria y aleatoria, de modo que un texto que surge como filosófico puede convertirse con el tiempo en literatura; además, hay dos elementos más a tener en cuenta para que nuestro análisis sea cabal: la transitoriedad de los valores y el

133

sentido ideológico y social:

lo que hasta ahora hemos descubierto no se reduce a ver que la literatura no existe en el mismo sentido en que puede decirse que los insectos existen, y que los juicios de valor que la constituyen son históricamente variables, hay que añadir que los propios juicios de valor se relacionan estrechamente con las ideologías sociales.

[Eagleton, 1998]

En el caso que nos ocupa, la poesía colonial, su desarrollo primero, y en específico la poesía anacreóntica, debe ser enjuiciada a partir de la funcionalidad y la importancia que adquiere la imitación y la traducción como vehículos y herramientas para acercarse a los valores estéticos e ideológicos de los modelos españoles y de otras latitudes que permitan una comprensión y una asunción de los mismos.

A la hora de moverse en las aguas de lo contemporáneo y lo epocal, el crítico deberá perseguir un equilibrio en sus consideraciones teniendo en cuenta los elementos sociales, culturales y no solo estéticos, la idea de mezclar utilidad y deleite en la creación literaria, el sentido moralizante y didáctico de la poesía, así como la crítica de costumbres que se introduce dentro del hecho artístico.

Reconoce Enrique José Varona que la labor traductológica fue muy útil para que los escritores cubanos se acercaran a naturalezas, estéticas y modos de pensar distintos a los

nuestros, que nos enriquecieron culturalmente, idea que mantiene Cintio Vitier al referir la importancia que la traducción de la poesía norteamericana y de otras latitudes tiene para crear, a partir de ese pensamiento, un modo propio y más profundo de entender la realidad. Ramón Piña define al traductor como un demiurgo, lo reconoce como creador y llega a igualar su labor con la del que escribe versos. José Martí parece haber emprendido unas versiones de poemas con el interés de dar a conocer en nuestras tierras lo mejor de la poesía de otros territorios, por lo que nos parece pertinente y necesario un estudio de la imitación y la traducción (de la anacreóntica en nuestro caso) como vehículos para asimilar, asumir y procesar desde una mirada propia los logros exteriores y foráneos, así como un modo de participar y dialogar con la realidad circundante.

Es cierto que son escasos los valores literarios en *Espejo de paciencia* si partimos del concepto estructuralista de lo estético, y es cierto que son altas y equivocadas las pretensiones de su autor al intentar hacer un poema épico. Tal vez Cuba, tal vez Latinoamérica, debió empezar por la traducción de la *Odisea* o la *Iliada*, como hizo Livio Andrónico en Roma. Pero téngase en cuenta que la idea de un “milagro griego” ha sido desterrada hace ya tiempo y que incluso para la formación de los poemas homéricos se precisaron siglos de tradición oral. Los valores de la épica son el resultado de reiteradas e infinitas revisiones y variaciones orales llevadas a cabo por los aedas en su recitación-improvisación. Para llegar a la *Eneida* de Virgilio hay que pasar por el *Bellum poenicum* de Nevio y por los *Annales* de Ennio (que introduce en la literatura latina el hexámetro dactílico, el metro propio de la épica), textos que mezclan la historia y la literatura, que

135

perdían la perspectiva temática y la coherencia por querer abarcar todo el contenido, como imposibles intentos de un *aleph* en que se reflejaran los acontecimientos acumulados de manera íntegra. Antes de Virgilio y Horacio se necesitaron autores como Lucrecio, Cicerón y Catulo, que fuerzan, enriquecen y trabajan el lenguaje y la métrica, que persiguen con empeño la flexibilidad lingüística para lograr reflejar a través de la lengua latina sus ideas y sentimientos. No podía ser de otro modo con nosotros. Si los romanos se sintieron abrumados por la tradición que les antecedió, Latinoamérica sumó a ello dieciocho siglos más de desarrollo cultural europeo. Desde los latinos la *imitatio* es el procedimiento para adquirir la maestría de los modelos y a partir de esto crear un modo propio de entender y realizar la obra.

Cuando la lengua castellana llega a nuestras tierras, cuenta ya con una tradición literaria de siglos, pero Cuba, inclusive, a diferencia de otras zonas latinoamericanas, utilizada como lugar de tránsito hacia la zona continental, no tuvo en los primeros siglos voces como las de una Sor Juana o un Inca Garcilaso, por lo que el XVIII es el siglo en que se comienzan a dar los primeros pasos de desarrollo en el ámbito literario, en el que a demás, se inicia la toma de conciencia del ser criollo ante el espacio que habita. Son incipientes los rasgos propios y originales porque es incipiente aún la cubanidad. No podemos esperar que desde los comienzos las obras que escriban, que imiten, que sean publicadas dentro de la isla tengan el valor de un Góngora o de un Quevedo. Sería, es inconsecuente. Si así hubiera sido, si así fuera, entonces tendríamos que hablar de una verdadera anomalía o del “milagro cubano”.

Hasta el mismo Góngora fue mal visto y criticado en el cambio de estética entre el barroco y el neoclásico españoles, por lo que en el siglo XX autores de la generación del 27 como Lorca o Cernuda se dieron la tarea de rescatarlo. Ignacio de Luzán lo pone como ejemplo de lo que no debía hacerse en literatura, por su propensión al enredo y al hipérbaton. Sin embargo, encontramos que Manuel de Zequeira, nuestro primer autor consciente de y dedicado a la creación literaria, lo mismo lleva a cabo una imitación de Góngora que un poema épico de corte neoclásico, y al mismo tiempo coincide con los gustos de la época y de lo que estaba en boga en la Metrópoli. Inclusive ya en Zequeira hay esa negación al desarrollo, ese escepticismo ante los adelantos, esa búsqueda de la soledad y esa sacralización de la naturaleza y de los fenómenos atmosféricos ante el poeta, que serán elementos importantes en el Romanticismo y que colocan a este autor en la calidad de un prerromántico. Esto se explica porque en Cuba no existía una tradición anterior y los autores están obligados a asumir al mismo tiempo los estilos europeos que habían sido y que estaban siendo; de modo que en nuestras tierras, el neoclasicismo no es una reacción contra el barroco, sino que ambos estilos conviven en un mismo escritor. Como asegura Lezama Lima, lo que para el europeo es sucesivo para el latinoamericano es simultáneo.

Afirma Vitier que el modelo español de la época no es el más avanzado ni el más logrado de su tiempo [Vitier, 1990: 199], por lo que ya tener un poeta como Zequeira a finales del siglo XVIII y a principios del siglo XIX, que por lo antes señalado y por la pluralidad y versatilidad de estilos y tonos que caracteriza su obra llega a superar en ocasiones a los

137

modelos de los que parte, aunque “participa tanto de sus logros más sobresalientes como de sus vicios retóricos más comunes”, [ILL, 2005: 70] es un elocuente ejemplo de la utilidad y la pertinencia de la *imitatio* y la traducción. El conocimiento que alcanza Zequeira de sus modelos le permite trascenderlos habiendo partido de ellos.

A partir de estos presupuestos se puede entender y juzgar con mayor precisión los textos que hemos de analizar así como el papel de la *imitatio* y la *emulatio* en los albores del desarrollo literario insular.

II.2 Una breve mirada al anacreontismo en la prensa cubana de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX

II.2.1 El despertar anacreóntico en el *Papel Periódico de la Havana*.

El surgimiento del *Papel Periódico de la Havana* el 24 de octubre de 1790 es un paso fundamental, por el alcance y la difusión que este consigue, dentro del largo camino de reconocimiento y conciencia criollos en la sociedad colonial cubana. En sus páginas dedicadas a temas de crítica social, a anuncios, noticias y asuntos de muy variada índole, se comunica a sus lectores desde el primer editorial que habrán de aparecer “retazos de literatura, que procuraremos escoger con el mayor esmero”. Con esta extrema modestia y el hacerse perdonar por introducir algunos textos que podrían parecer superfluos u ociosos, se comienzan a publicar obras que serán el inicio, el germen de una literatura que

comienza a mirar al ser de la isla cada vez más como ente singular: aparecen paulatinamente en la publicación frases de Cicerón, Virgilio, Horacio, Marcial, Ovidio, Juvenal que con cierta frecuencia encabezan los números o son citados a mediación de página (con o sin versión al español, lo que habla del conocimiento de la lengua latina que existía en la isla en esa fecha); se lee, por ejemplo, un fragmento de la *Eneida* traducido por Tomas de “Yriarte”, uno de los paradigmas y referentes de la poesía neoclásica española (además de haber sido imitador de poesía anacreóntica).

La primera fábula que hemos localizado en la publicación periódica es del propio autor peninsular, por las que ganó gran notoriedad entre sus contemporáneos. De España viene también el modelo periodístico, en el formato, en el diseño, en el estilo, en los contenidos. Por ejemplo, el *Diario de Madrid* es uno de los periódicos modelos para la publicación de la isla. Encabezado, como nuestro *Papel periódico...*, por el número del ejemplar, el título y la fecha. El espacio para el parte meteorológico, las ventas y pérdidas, las noticias sueltas son elementos que se toman también de la prensa peninsular dentro del formato. El tipo de letra, el decorado muy sencillo, la ausencia de imágenes, así como las frases de autores clásicos que suelen encabezar los ejemplares evidencian que la prensa cubana inicial sigue muy de cerca el modelo español.

Con una décima se anuncia un juego de pelota, con un soneto se da propaganda a una obra de teatro. El autor que firma sus artículos como “El amante del Periódico” (que se ha identificado con el Padre José Agustín Caballero, uno de los intelectuales y reformistas

más importantes del período) suele terminar sus narraciones de corte costumbrista y de crítica social con alguna composición poética que resume en sus versos la moraleja, el sentido didáctico, la enseñanza que ha pretendido transmitir a través de la historia antes contada; sirvan de ejemplo la décima sobre el afeminado en el artículo que dedica al “hombre muger” (no. 29 del 10 de abril de 1791) y los dos sonetos sobre la ridícula condición de las mujeres mayores que pretenden lucir jóvenes con el abuso y el exceso del maquillaje, que aparecen en el número 28 correspondiente al 7 de abril de 1791.

Junto a estos artículos costumbristas y de crítica social, a los pronósticos de meteorología, al anuncio de una peineta o un reloj de oro perdidos, a la venta de una negra embarazada o de una lavandera, la poesía, como se ha visto, asoma muchas veces ancilar a una propaganda, a una opinión de cierre sobre el tema de discusión, como laudatorio a una figura social determinada o como respuesta a una crítica recibida; tal es el caso de las décimas publicadas en el número 31 del año 1791.

La primera anacreóntica que se publicó en el *Papel Periódico* corresponde al número 39 del 15 de mayo de 1791, a los casi siete meses de haber comenzado a circular la publicación. Aparece sin firma y con el título “A un paxarillo que no se dejó coger de otra persona, que de Delia”. Se subtitula como ODA ANACREONTICA, y está escrita en heptasílabos, el verso más utilizado en las versiones del XVIII español, como hemos visto ya.¹¹

11 Sobre la equivalencia métrica del heptasílabo con los versos de las composiciones griegas, leer en las obras citadas de Glisel Delgado y Elina Miranda.

El poema es una versión del texto de Catulo sobre el pajarillo de Lesbia, lo que evidencia la mezcla entre lo catuliano y lo anacreóntico y da testimonio desde la primera oda publicada en el periódico cubano de la fusión de los modelos heredados, de la mezcla de estilos y autores que caracteriza al anacreontismo. Recuérdese, por ejemplo, que la golondrina es una ave que aparece en los fragmentos conservados de Anacreonte y que será un motivo de recreación en la *anacreontea* junto a la paloma; el pajarillo de Lesbia es un referente fusionado con estos motivos y perdura en la tradición posterior, como se ha señalado antes en reiteradas ocasiones; por eso Varona introduce la traducción de uno de los poemas de Catulo en sus *Odas anacreónticas*.

Retomando el poema de la publicación periódica, Delia ha puesto su vista en el ave, pero no presta ninguna atención al sujeto lírico que muere de amor por ella, por su belleza y encanto. El texto se basa en un contraste principal que no encontramos en el referente latino: el pájaro estará castigado a permanecer junto a Delia, en su seno, por solo esta desearlo, y el castigo del yo poético es el contrario, que estando libre de la mirada de la mujer, desea para siempre estar preso en su regazo y no ser ignorado por ella.

Con respecto a los versos catulianos en la composición aparecida en nuestro periódico colonial, se sigue la línea de exaltación y divinización de la amada que viene desde la Lesbia del autor latino, la Beatriz y la Laura de Dante y Petrarca (respectivamente), pasa por la Galatea de Garcilaso y por la Filis de Lope de Vega, hasta confundirse con las pastoras dieciochescas tan comunes en las imitaciones anacreónticas. El amante se siente

inferior, imposibilitado de alcanzar el favor de la amada y de llamar su atención.

Mileydis Ginoris considera que el referente del texto es el poema número 3 de Catulo que comienza “Llorad Venus y Cupidos y todo el que venere la belleza, pues ha muerto el pajarito de mi niña...” [Ginoris, 2003: 61]; en principio, no se cuestiona en absoluto que los versos tomados como punto de partida sean catulianos, pero no debe olvidarse que este tipo de poemas estaba muy en moda dentro de la poesía escrita en el siglo XVIII, por lo que el referente latino viene filtrado ya por una praxis europea. Sin embargo, creo que existe, incluso, otro poema del mismo autor latino, que se relaciona más con el cuerpo de esta primera anacreóntica publicada en el *Papel...* (aunque ambos tienen puntos de contacto), y es el número 2 que inicia con los versos “Pajarillo, delicia de mi niña, con quien juega, a quien en su seno tiene...”. Nuestro poema finisecular es una versión del antes citado que, a su vez, dialoga y se nutre de las versiones españolas sobre el mismo motivo, donde el ser femenino es exaltado y reconocido por su pureza y perfección.

Los versos citados por Ginoris Adán se relacionan más con un poema publicado en el *Papel...* tomado de la *Gazeta Literaria de México*. Su autor es Don Casandro de Rueda y Berañejos, el cual construye la endecha por la muerte de Iriarte con unos heptasílabos que son paráfrasis indudable e íntegra de las palabras de Catulo por la muerte del pajarillo de Lesbia: “Llorad vos bellas Letras/ (...)/ Iriarte ha muerto, el caro/ de Apolo el gran Iriarte,/ delicia de las musas/ (...)/ A quien más que a sus ojos/ adoraban constante.” Si tenemos en cuenta que las características formales del poema responden a las composiciones

anacreónticas españolas, que vuelve a ser Catulo el referente y que el mismo Iriarte publicó versos anacreónticos, podríamos considerar el texto como una composición anacreóntica más que se vuelve el vehículo para el homenaje, la endecha y la muestra de veneración del autor mexicano para con el poeta español, aunque no sea bautizada expresamente como “anacreóntica”.

Por otra parte, en el poema 2 de Catulo el sujeto lírico describe y observa cómo la avecilla descansa y disfruta del seno de su amada. El ave se vuelve refugio y divertimento para la joven, de modo que puede catalizar ese *gravis ardor*, ese fuego de amor que el emisor del poema supone está sintiendo por él. En la segunda parte del texto, que podríamos ubicar a partir del verso nueve hasta el trece y final de la pequeña y deliciosa composición latina, el yo poético añora para él también un alivio semejante, que le permita encauzar el padecimiento amoroso, la pasión que lo incendia. Termina con una referencia muy recurrente en la *Antología Griega*, y muy a la manera helenística, que también encontramos en la elegía de la Roma imperial, principalmente en Propertio, donde el personaje mitológico es mencionado de modo tangencial como apoyo o analogía al tema que se viene desarrollando en el poema. En este caso es sobre la joven y veloz Atalanta que se casaría con quien le ganase en velocidad y fue vencida (o se dejó vencer) en la carrera por Hipómenes, al detenerse a tomar las manzanas de oro que este dejaba caer durante la competencia. Nada parecido a este procedimiento encontramos en la composición del *Papel...*

De la misma estirpe que la Beatriz dantesca y de la Galatea de Garcilaso “más dura que el mármol a mis penas”, nuestra Delia se muestra impávida ante el amor del sujeto lírico, aparece divinizada, insensible ante sus reclamos, con la capacidad de esclavizar lo que llame su atención, como sucede con el pajarillo en este caso, que, según el sujeto lírico, no tendrá otra posibilidad que sucumbir a los deseos de ella. Aquí estaría la primera diferencia importante con Catulo, donde el ave se vuelve puente, instrumento que desvía los padecimientos eróticos, catalizador de las pasiones y los deseos que ninguno de los dos (amante y amada) logra comunicar o materializar en el otro. La Delia de esta anacreónica, como ya hemos mencionado, pertenece a una casta de mujeres de larga tradición en la lírica europea, que parte de Catulo y de otros autores grecolatinos y que llega a ser conjunción también de lo anacreónico y lo bucólico, como una de las características singulares de este tipo de poesía en la Europa ilustrada. La Amarilis de Teócrito y Virgilio será uno de los antecedentes junto a la Lesbia a la que canta Catulo que no accede a sus deseos.

La relación con las descripciones miniaturizadas a lo rococó está presente en la producción lírica alejandrina y también entronca con la poesía de la metrópoli. La crítica española se ha detenido en el uso de los diminutivos en Menéndez Valdés, que aquí tiene su eco y continuidad. A su vez, el pajarillo bien podría ser también en Catulo y en esta composición del periódico, como lo es en otros imitadores peninsulares y cubanos, análogo a la pelota que lanza Eros a Anacreonte para que juegue con la muchacha de Lesbos, y se encauza en esos elementos de sutileza y sugerencia erótica que encontramos desde la misma poesía

del lírico arcaico.

Como se ha visto antes, dentro de la tradición anacreóntica del neoclasicismo español, la referencia, la variación de temas y motivos procedentes de Catulo y otros autores clásicos como Horacio, sobre todo relacionados con el ciclo de Lesbia en el primero y con el “*Beatus ille*” en el segundo, son abundantes. Un ejemplo muy ilustrativo es el de Meléndez Valdés, el poeta más reconocido de su generación, que de modo repetitivo y monótono lleva a cabo 31 variaciones sobre el mismo tema, a las cuales da el título de “A la paloma de Filis”. Catulo no se refiere específicamente a una paloma, sino a un pájaro más pequeño, pero en la colección anacreóntica sí encontramos un poema dedicado a la paloma, que por cierto quiere vivir presa del poeta y no desea regresar a su hábitat silvestre, lo que establece otra relación entre el autor latino, por el que se siente un gran aprecio desde la Edad Media, y el tipo de poesía que analizamos. De ahí que la primera composición anacreóntica que encontramos se integra al gusto y al modo de hacer poesía que parte de los modelos metropolitanos y de algún modo preludia aquella hermosa amada sorda a los reclamos del sujeto lírico que recreará Varona en sus imitaciones adolescentes.

A su vez, se puede afirmar que esta composición anacreóntica es el primer poema que aparece en la publicación desligado de un artículo narrativo de corte moral y de crítica social; tampoco anuncia un determinado suceso deportivo o sociocultural, sino que aparece exento en medio de la publicación, sin otro anuncio que su título, y su forma

estrófica alargada le confiere independencia y autonomía. Se inserta en un modelo literario proveniente de Europa con una larga tradición y responde más bien a determinados postulados estéticos y no ya a la función que tenían los poemas que lo anteceden en el periódico de apoyar y resumir la enseñanza del artículo crítico y moral en que eran colocados y del que formaban parte. Por tanto, en esta significativa publicación es una anacreóntica la que marca el importantísimo paso entre el didactismo y el sentido utilitario y ancilar que había tenido hasta este número la poesía por un lado, y las pretensiones de creación y de búsqueda de una estética y un valor literario determinados y propios, sin negar el diálogo con la realidad y los postulados poéticos y sociales que seguirán siendo de relevancia, como hemos señalado anteriormente. Su contenido ligado a un tipo de literatura muy en moda dentro de España nos hace pensar que hay una asunción del estilo, una *imitatio* que pretende cierta autonomía poética. Ni siquiera las fábulas de Iriarte que encontramos en los primeros números podrían ser comparadas con esta composición en el sentido estético apuntado, pues las mismas cumplen la función de ilustrar las ideas del texto en que se citan, algo característico del género al que pertenecen.

La propia fábula, ya no prestada de Iriarte, será cultivada en las páginas de la publicación con posterioridad, con palabras que se relacionan mucho más al entorno cubano; ejemplo de ello son “majá” (no. 50, 1791), una dedicada al “tabaco” (no. 57, 1791) y “Guacamaya”, “guayaba” y “Cao”, pertenecientes a la fábula moral publicada en el no. 59 de 1791. Estos elementos introducen a la fábula dentro del imaginario tropical iniciado en *Espejo de paciencia* que será continuado por autores como Manuel de Zequeira, Manuel Justo de

146

Rubalcava, *Plácido*, Joaquín Lorenzo Luaces dentro de sus respectivas obras literarias y de la tradición anacreóntica.

Paulatinamente aparecerán composiciones poéticas aisladas dentro de los distintos números, siempre lideradas por esta anacreóntica a la que hemos hecho referencia: odas, sonetos, sátiras, enigmas, epigramas, epitafios de corte satírico, fábulas, décimas, sáficos adónicos, etc. De este modo, luego de la composición anacreóntica, en el número 42 de 1791 aparece un poema titulado “Oda a la soledad”, que habla de huir del lujo y los afanes, para disfrutar de la paz, el amor y la naturaleza, temas muy caros a la producción española del género en el siglo XVIII. Esto se relaciona con el “*Beatus ille*” horaciano, pues precisamente las pretensiones de saneamiento, buenas costumbres, repoblación rural, cultivo de la tierra, tan importantes para y relacionadas con el gobierno de Augusto al que tributan las *Geórgicas* y *Églogas* de Virgilio, así como las *Sátiras* de Horacio, son análogas a las medidas de Carlos III en España durante su gobierno que tendrán favorables ecos en la isla de Cuba a través de las figuras del obispo Don José Díaz de Espada y Landa y uno de los más queridos y recordados gobernadores de San Cristóbal de La Habana, Don Luis de las Casas, quien fue, precisamente, el que propuso la idea de la creación del *Papel Periódico*... y uno de sus primeros redactores junto a Tomás Romay, José Agustín Caballero y Diego de la Barrera.

Aparece otra anacreóntica en la edición no. 86 de 1796 escrita por un autor que se nombra Nicodemo Blincedo, en respuesta a una de las odas a la soledad que publica el periódico, y

que presentan ya cierto tono prerromántico: la “Oda a la soledad del campo” publicada en el no. 83 del 20 de octubre de 1796, cuyo ejemplar no se conserva en el fondo de la Biblioteca Nacional *José Martí*; dicha composición está firmada con el pseudónimo de Ezequiel Armuna y corresponde a la persona de Manuel de Zequeira, una de las figuras más singulares y versátiles que tuvo nuestra literatura en el período colonial.

La amistosa misiva en versos escrita por Nicodemo Blincedo en respuesta de la oda de Zequeira, que entronca con algunos de los temas bucólicos filtrados dentro de la producción anacreóntica, es uno de los ejemplos dentro del periódico de las respuestas y contrarrespuestas de variada índole que suscita la publicación desde su primer número. En el caso que nos ocupa, el lector responde de manera positiva y totalmente de acuerdo con la oda que había escrito Zequeira en el número 83 de 1796.

En esta anacreóntica que podría parecer una simple reproducción de los motivos bucólicos de escapar de la corte y el lujo para vivir en el campo, en ambiente natural y pacífico; una lectura detenida permite ver ciertos vestigios de inconformidad y de crítica a la situación colonial a partir de esos mismos referentes legitimados por la tradición lírica metropolitana, lo que está en consonancia con los intereses de la zacarocracia criolla que crea este periódico para hacerse escuchar por España y hablar de los males y problemas que tiene la isla y de los que se debe hacer cargo la Corona. Nicodemo Blincedo pretende, a través de la evasión, que es también un modo de denuncia, borrar con la lira

la fatal memoria

de lo que ha sufrido,
con muy poca gloria
un pueblo en reunido
dolor de la historia.

De modo que, dentro de los artículos de crítica social y de denuncia de ciertos males durante la vida colonial de fines del siglo XVIII en Cuba, una anacreóntica refleja los problemas contra los que luchaban precisamente los reformistas, pues los mismos autores que escriben en el periódico persiguen denunciar los asuntos que agobian al país y sanearlo por medio de medidas que se reflejan dentro de la publicación y de la poesía de la época, como la creación de cementerios fuera de las iglesias para evitar las epidemias, la vacunación contra enfermedades, la búsqueda del conocimiento y el acceso al mismo, etc. Esa postura evasiva dentro de las anacreónticas, propia del bucolismo con el que dialoga, coquetea con y anuncia ciertos presupuestos románticos; la misma debe ser vista como una pose literaria heredada que sirve para denunciar; a través de la creación de un espacio paradisiaco, de un *locus amoenus* miniaturizado y rococó; los males que enfrentan los ciudadanos, y para crear dentro de la literatura un espacio alternativo que permita el descanso de las miserias humanas y de los padecimientos cotidianos.

Pero esta composición de 26 sextetos hexasílabos y de rima pareada, por su extensión alcanza otras temáticas de valor en el contexto social de la época. Su estructura misma,

149

como se puede apreciar, rompe con la forma general de las anacreónticas. No se usa la métrica heptasílaba, como era costumbre en las composiciones españolas de su tipo, aunque en autores paradigmáticos como Villegas encontramos el uso de otros metros dentro del mismo género, y el hexasílabo fue usado también en las composiciones que analizamos. No está escrito en cuartetos y la rima pareada contrasta con el asiduo uso de la rima en los versos pares propia del romance.

Dentro de los otros temas que toca esta composición aparece el problema del negro y de las religiones afrocubanas, del odio y la venganza del esclavo africano oprimido:

Al retiro ameno,
donde te supongo,
no llega el veneno
del Mandingo y Congo,
que de furor lleno
viene del destrozo.

Mediante el mismo procedimiento en que aparecen las Indias y el interés por su conquista dentro de la poesía anacreóntica española: por medio del contraste con esa Arcadia a la que se tiende, a través de la negación y el rechazo de lo que en la corte se vuelve importante y crucial; el asunto de la trata, el contrabando esclavista y sus consecuencias aflora en la composición. Por el sexteto citado parece que eran de armas tomar y muy

temidos los conjuros y procedimientos rituales de los negros africanos para sus contemporáneos criollos. Hay también mucho de racismo en el fragmento, propio de la época y del pensamiento clasicista, pero lo importante en este caso es que no se pueden olvidar y se mencionan aunque sea para negarlos.

Entre esas misivas e intercambios críticos de artículos o textos narrativos y líricos publicados en el *Papel...*, aparece una especie de diatriba que, aunque bien alejada del tema anacreóntico y con pocas posibilidades de relación con este tipo de poesía, asume los recursos formales establecidos por la tradición castellana y se denominan como “odas anacreónticas” dos poemas: el primero es la epístola de un europeo amigo de uno de los colaboradores anónimos de la publicación que ha leído el periódico y da sus impresiones por medio de esos versos, y el segundo es la respuesta de un criollo que sale en defensa de la publicación porque asume y entiende que el autor anterior se burla y critica el *Papel...*, y que además no tiene conciencia ni entiende cuál es el fin de dicho suplemento. De este modo se introduce también la anacreóntica dentro de lo que Fina García Marruz ha llamado “la fiebre polémica” que caracterizó al *Papel...* desde su nacimiento y que es también continuidad de los debates en la prensa peninsular del siglo XVIII.

El insulto que provocan los versos del europeo en el criollo que responde evidencia la toma de conciencia del habitante de la isla por el espacio que siente suyo, por el entorno que asume como patria y que está dispuesto a defender. Mientras llama “compatriota” al que realiza la publicación, llama “pariente”, con sentido irónico, al peninsular que ha

151

escrito el poema sobre la misma.

Lo que con más fuerza critica el lector europeo es la falta de reglas para enseñar las ciencias naturales de las que se habla someramente en la publicación, parece que pretendía hacer del periódico un cuaderno de iniciación científica, una especie de manual o libro de texto sobre Química. Para ello cree que el *Papel...* debe dejarse “de cuentos/ y anécdotas inglesas”. Aboga por el *delectare et prodesse*, para que “el entendimiento/ destierre sus tinieblas”. Lo que se discute en estas sorprendentemente llamadas anacreónticas tiene una importancia tan grande dentro del contexto sociocultural que vivía la isla, que no debe pasar desapercibido. Quien escribe la epístola-anacreóntica es amigo cercano de quien firma como “Uno de tantos”, partidario del conocimiento y convencido de que la razón humana puede encauzar al hombre hacia el desarrollo, defensor de los postulados y las ideas iluministas. Para ello parece ir en contra de los textos de ficción y de creación que no tributan a estos propósitos. Quien se esconde tras el pseudónimo es el Padre Caballero, uno de los detractores de la instrucción escolástica y aristotélica que contribuyó a la introducción de métodos científicos y de la enseñanza de las ciencias naturales y exactas en las cátedras cubanas, también redactor del *Papel...* hasta 1797, en el que publicó varios artículos sobre reforma educacional en la isla, así como textos filosóficos y científicos que, usando pseudónimos, le permitían enarbolar libremente sus ideas sobre temas tan polémicos que no podía abordar en sus clases del Seminario de San Carlos y San Ambrosio. Como afirma Edelberto Leiva Lajara,

Si nos atenemos al carácter y al contenido de los escritos del *Papel Periódico*, entonces puede coincidirse con Roberto Agramonte en la idea de que Caballero actúa como pregonero de la idea racionalista y experimental. Mucho más, si se asume que el primer paso a emprender, si se pretendía una reforma en los estudios filosóficos, y en general de los métodos de enseñanza, era difundir entre los sectores que detectaban el monopolio del conocimiento la necesidad que existía de innovar en este terreno. Ese fue, de hecho, uno de los roles más significativos desempeñados por el *Papel Periódico* en la última década del siglo XVIII, cuando Caballero se ocupó casi constantemente, de un modo u otro, de su redacción. [Leiva, 1999: 51]

Esto explica que sea Caballero quien haga llegar la opinión de su amigo europeo a la redacción del periódico, escrita en cuartetas y heptasílabos, y encabezada por el título de “Anacreóntica”. Debió de ser muy difícil a finales del siglo XVIII conjugar los intereses tan plurales de la sociedad habanera en una publicación de solo cuatro páginas. Claro que, por tanto, no podía ser este suplemento el vehículo para dar lecciones de ciencias experimentales como la Física, sobre la que el propio Caballero escribió un discurso.

De este modo, la anacreóntica en Cuba participa en la discusión de temas iluministas y educacionales, en los propósitos del *dulce et utile* tan caro a los neoclásicos, debate la pertinencia o no de la publicación de textos de corte ficcional. A diferencia del género en España, en nuestra isla, de modo contradictorio y alejado de los fines y las características

153

de contenido de esta poesía, estas composiciones participan de la defensa de lo criollo y de la existencia de la literatura ficcional, tributan a la razón humana, al propósito de instruir también a través de la poesía, elementos propios de lo que dentro del período neoclásico se consideraba correcto.

El criollo es el que trata de equilibrar los contenidos, entendiendo que un periódico que responde a tantos intereses y a una variedad de gustos, debe buscar el consenso y tratar, dentro de lo posible, de satisfacerlos, a pesar del poco espacio con el que se contaba. Mientras que en la Metrópoli, como ha señalado reiteradamente la crítica, la anacreóntica vino a ser precisamente un modo de evadir y cuestionar la confianza en el razonamiento y en las capacidades intelectivas y científicas del hombre, dándole preponderancia a lo onírico, a las pasiones desenfrenadas, a la satisfacción desmedida de las necesidades fisiológicas, al interés por el comer y el beber insistentemente, al desentendimiento de los problemas fundamentales de la sociedad de su tiempo; elementos todos que no son nada tributarios a los intereses científicos que se perseguían como fin para el texto literario y a lo que se consideraba entre los críticos como de “buen gusto”; en estas composiciones que nos ocupan, se discuten temas de la actualidad dieciochesca y relacionados con los propósitos cognoscitivos y cientificistas de la Ilustración.

Lo curioso es que, a pesar de lo que hemos referido sobre el cultivo anacreóntico en la Metrópoli, es el lector foráneo del *Papel*... quien introduce estos temas ajenos a y alejados de esta poesía. El lector pretendía que el poco espacio con el que se contaba fuese utilizado

para provecho del conocimiento, pero para ello debía desterrarse de las cuartillas los cuentecitos vanos y las “anécdotas inglesas”, por lo que estamos en presencia de una lucha que parte de la utilidad del texto publicado por lo que enseña y no por sus características estéticas, y explica aquella sutil justificación que se da en el primer editorial del periódico para poder publicar “retazos de literatura”. Este problema está presente ya en los primeros números: otro lector de la publicación consideraba desde entonces “que el Periódico haría bien en incluir materias de más peso e interés que esos *cuentecillos* de reyes y sonámbulos, que en nada ayudan a la meditación de la historia del hombre.” [Vitier, 1990: 27].

Estas ideas las firma Zequeira bajo el nombre de “El Observador de la Habana”, lo que muestra una vez más su personalidad contradictoria: critica Zequeira el cuento sobre un sonámbulo publicado en el primer número; para mayor ironía y contraste con sus palabras, en 1808, este autor daría a conocer “La ronda”, el texto que Fina García-Marruz ha denominado como profético y anunciador de la posterior pérdida de la razón del poeta, y como nuestro poema más raro en el siglo XIX, de versos “surrealistas”, por sus imágenes disparatadas y oníricas. Parece que Zequeira está de acuerdo con lo que piensa el visitante europeo, pero al acercarnos a su obra uno comprende que la suya es demasiado compleja y plural y que su concepto y valor de lo literario varía y se transforma a lo largo de su vida, de modo que comienza cantando las hazañas de corte épico que considera trascendentes y termina parodiando en sus octavas jocosas las ideas que antes había defendido para erigir el absurdo y el disparate como protagonistas en sus versos. Pero de Zequeira se hablará más adelante.

Además de estas opiniones, está la exigencia de un sector de los lectores que aboga por otro tipo de textos. Don Luis de las Casas había prometido algo de literatura en el primer editorial del *Papel...* Por eso, el cubano que contesta al visitante europeo le aclara de modo muy preciso y también irónico cuáles son los propósitos de la publicación y para qué fue pensada desde su creación: para informar, para hablar de descubrimientos y también de negocios, para orientar sobre cuáles son las voces autorizadas en determinadas materias científicas (lo que permitirá al interesado acceder al conocimiento más profundo en los libros sobre esos temas específicos) y termina haciendo referencia a lo que he abordado de algún modo en los primeros párrafos: que en principio se publican textos literarios de autores foráneos, pero que paulatinamente y cada vez con más fuerza aparecen autores del patio con composiciones propias. Defiende así el criollo la pluralidad y la variedad temática dentro del *Papel...*, como fue prevista desde sus inicios.

Poco tiene que ver todo esto con el tipo de poesía que abordamos. Pero no deja de ser interesante cómo el modo estrófico y métrico, así como la nomenclatura de esta poesía cada vez están más inmersos en asuntos netamente cubanos. Como afirma Mileydis Ginoris, “el poeta hace uso del género anacreóntico, adaptándolo a la exigencia local y del medio donde surgió. Por tanto, la poesía es asumida aquí con un sentido personal y social, y muy vinculada a la realidad cubana de fin de siglo.” [2003: 63].

Por esta vía inesperada la anacreóntica tributa a los propósitos reformistas que impulsan el

surgimiento del *Papel...* Al mismo tiempo participa de los criterios estéticos y literarios que se discuten en la época, así como se convierte en tribuna para propiciar la polémica, para que desde sus versos se defiendan los proyectos y propósitos de los que habitan la isla, los cuales adquieren mayor sentido de pertenencia por esta tierra. Se apunta ya una separación entre Cuba y el continente europeo, lo que también está en consonancia con las ideas autonomistas que se reflejan en la publicación y preludian el independentismo de próximos literatos y pensadores cubanos. El *Papel...* persigue hacer visible y válida la voz del criollo, demostrar que sabe decir y decir bien, y que se puede establecer un diálogo con España de igual a igual; dentro de esos propósitos, las formas y temas anacreónticos cumplen determinada función.

Pero la incursión del género anacreóntico en la polémica con tintes y tonos cubanos no ha terminado. Parecería que la anterior es solo preludio de la que aparece en el número 67 del 6 de septiembre de 1801, que ahora sí, discute a la manera criolla, con un discurso desenfadado e irónico, el plagio realizado por uno de los autores más litigantes que tuvo las primeras décadas del siglo XIX. Se le conocía y se le nombra en el artículo por el pseudónimo de “El Regañón de la Habana”, homónimo a la publicación desde la que hace sus críticas y desde la cual, en más de una ocasión, puso en duda la pericia literaria de los lectores, pues se dedicó a publicar traducciones alteradas que firmaba como propias.

El Regañón fue un periódico surgido el 30 de septiembre de 1800 que perduró hasta 1832, incluido en esos años varios cambios de nomenclatura; su redactor fue Buenaventura

Pascual Ferrer (1772- 1851), un crítico que hacía gala de la sátira, la burla, la ironía, y que con un estilo punzante hizo fuertes críticas a la obra de Zequeira, como afirma Fina García-Marruz:

De los tres Manueles de nuestra poesía del XVIII –Manuel de Zequeira, Manuel Justo Rubalcava y Manuel María Pérez– sólo el primero alcanzó la suficiente resonancia como para que sus poemas fueran públicamente juzgados. De ello se ocupó Buenaventura Pascual Ferrer en su periódico *El Regañón*, que no en balde ha sido llamado “El Regañón de Zequeira” por la frecuencia con que aparecían ataques contra el poeta. [Vitier, 1990]

Se convirtió en un inquisidor de la sociedad de inicios del siglo XIX y, como vemos, buscó más de un camino para mover al escándalo y al enfrentamiento discursivo en el ambiente sociocultural del momento. Llamó al *Papel...*, por ejemplo, “El soporífero de la Havana”, llegó a censurar a su propia publicación por los borrones y las páginas en blanco, por lo que ni él mismo escapó a su crítica penetrante. Para el autor el uso de la sátira es como

una multa literaria que se impone para corregir aquellos defectos que sin dejar de ser molestos y algunas veces dañosos a la sociedad, no tienen pena señalada en los códigos criminales y que quedarían impunes sin la picante reconvención de la sátira
[Pascual, 1964: 214]

En el bosquejo y análisis que hace Fina García-Marruz de la crítica y la polémica en el *Papel Periódico*, no hay mención concerniente a esta discusión literaria [Vitier, 1990]. Sin embargo, meses antes de que aparezca la querella discursiva y estética que nos ocupa y que se relaciona directamente con el anacreontismo, en el no. 17 de 1801, se da noticia de que el Sr. Regañón tradujo un capítulo del libro *Arte de sentir y de juzgar en materias de gusto* y lo publicó como suyo. El articulista en esta edición citada desmiente al Regañón y publica el artículo sin alteraciones. Por lo tanto, el personaje acusado de plagio parece haber sido uno de los que más dinámica y polémica inyectó en el periódico a inicios del siglo XIX, además, nótese que estamos en presencia de una discusión sobre lineamientos literarios y estéticos, a diferencia de la mayoría que habían ocupado con anterioridad las páginas del *Papel*...

Por otra parte, hemos analizado hasta este momento solo imitaciones anacreónticas. Pero, ¿estuvo ausente la traducción de este género en la publicación? Mielydis Ginoris apunta que “es visible la ausencia de traducciones; pues solo aparecen, hasta este momento, las imitaciones extraídas.” [Ginoris, 2003: 61]. En la edición del no. 67 de 1801 aparece un artículo firmado por “El Observador de La Habana” que es uno de los pseudónimos utilizado por nuestro controvertido Manuel de Zequeira, donde se hace una crítica al ya presentado Regañón por el plagio que realizó de una anacreóntica. En dicho número no solo se publica la versión acusada de falsificación, sino que esta va antecedita de la que hace Villegas en castellano y la que realiza Mr. la Fosse al idioma francés.

La apertura que posteriormente (durante el romanticismo y el modernismo) tendrán nuestros intelectuales y poetas hacia otras zonas europeas que no son la metrópoli, hacia los autores parnasianos, también tiene un fuerte antecedente, tal vez no lo suficientemente reconocido, en este periódico finisecular. Con frecuencia se publican traducciones de artículos y noticias del francés y del inglés llevadas al castellano, se anuncia asiduamente alguna representación de teatro francés contemporáneo, y acabo de hacer referencia a un poema anacreóntico que es publicado en el *Papel...* en su versión francesa, por lo que esto da testimonio de la cultura lingüística y la búsqueda de otros modelos, además del español, entre los intelectuales cubanos en el tránsito del XVIII al XIX. Zequeira ha leído traducciones anacreónticas llevadas al francés, y la publica para que el lector pueda comparar cuán superior es al “plagio indecente del Regañón”, como él lo encabeza y denomina.

El Apeles de Regla, como se le llama irónicamente en el artículo al Regañón (Buenaventura Pascual Ferrer), es criticado por creerse capaz de juzgar y pautar el arte dramático, se enjuicia su estilo y un retablo que pintó, y luego Zequeira se detiene en el “principal objeto que me movió a escribir este papel”: el “plagio” anacreóntico. El Regañón había hecho una versión de la anacreóntica en que Eros es picado por una abeja y la había publicado como si hubiera escrito él la composición, por lo que el autor entra en el largo proceso de desvirtuación autoral y de enmascaramiento que caracterizó al anacreontismo desde su génesis.

Mirándose con ojo contemporáneo, teniendo en cuenta que lo que en la época se juzgaba como original de Anacreonte de Teos no eran sino imitaciones anónimas posteriores, pertenecientes a los períodos helenístico tardío y bizantino y atribuidas al autor griego del siglo VI, la polémica que nos ocupa alcanza una trascendencia que sus protagonistas no llegaron a comprender del todo. Entra Cuba con esta discusión, con este enmascaramiento continuo, con la asunción del yo anacreóntico como propio; dentro de la tradición anacreóntica antigua. El Regañón, por medio de un pseudónimo que es el primer grado de ocultamiento de su identidad, se adjudica los versos de un Anacreonte que realmente no fue quien escribió el poema, sino que es un sujeto lírico ficcional producto de las imitaciones posteriores hechas en idioma griego. Si quisiéramos ser severos o seguir las líneas que el mismo Zequeira establece para juzgar al Regañón, este no hace otra cosa que un “plagio” en castellano de un poema en griego atribuido al lírico de Teos, que realmente fue escrito por un desconocido, y que Stephanus manipuló dentro de su edición para adjudicarlo al poeta griego. El Regañón se apropia de lo que un autor anónimo legitimó atribuyéndolo a Anacreonte. Realiza el proceso inverso de los imitadores antiguos, dice haber escrito lo que el griego no quiso o no se atrevió a asumir como suyo.

Entra la anacreóntica en este artículo no solo dentro de la discusión estética y literaria, sino que sirve para cuestionar el modo de hacer una traducción. Pero también en este asunto El Observador Zequeira se nos vuelve muy contradictorio, pues critica con una fuerza devastadora la versión hecha por el Regañón, no solo por atribuirse el texto sino por lo inferior que es a las conocidas tanto en español como en otros idiomas; sin embargo, el

161

propio Zequeira publica una “traducción libre”, libérrima podría decirse, de uno de los poemas griegos que titula “El amor en casa de Anacreón”; en ella, como ha demostrado Glisel Delgado Toirac, aparecen aproximadamente 23 versos que pueden considerarse ampliación y que no están en el texto de partida, además de que “el nombrar Anacreón al hombre que refugia en su casa a Eros es pura invención ajena al texto primario” [Delgado, 2001: 41], lo que podría ser un cambio equivalente o semejante al que el “plagiador” hace y que tanto encoleriza a Zequeira: el que Cupido se pinche con la espina de una rosa en lugar de ser picado por una abeja.

Pero aunque el Observador apunte que el “infeliz coplero” no ha hecho sino “substituir en lugar de una abeja las espinas de una rosa”, “sin otra variedad”, se puede decir a favor del autor cuestionado lo mismo que Delgado Toirac afirma sobre la adaptación referida de Zequeira, que “en esta versión hay muchos elementos que delatan la intención del poeta de hacer aparecer su versión propia” [Delgado, 2001: 39], pues de los 26 versos que escribe el Regañón, 19 se pueden considerar como agregó y/o versión muy personal y alejada en gran medida del modelo; a diferencia del mínimo número de cambios llevados a cabo por Villegas y La Fosse.

Sobre todo en el caso de Villegas, muchas veces el autor realiza ampliaciones por los requerimientos métricos y de rima, que, más que convertirse en un reflejo de la métrica griega original, con frecuencia obligan al creador y traductor a introducir variaciones que aumentan la cantidad de versos.

Por otra parte y en defensa del polémico Regañón, las versiones que nos presenta Zequeira como referenciales y paradigmáticas para que se comparen con la “gala postiza” del “poeton” de Regla, no parecen tener más o mejores elementos estilísticos que los introducidos por el autor fustigado, además de no estar exentos de cambios y alteraciones de cierta relevancia. Por ejemplo, lo que en griego es apenas la mitad de uno de los pequeños versos (‘α δ’ εἶπεν), se convierte en la versión de Villegas en dos versos.

Además del cambio referido por Zequeira, nuestro acusado de plagio omite el parlamento de Eros a Venus, y aumenta las palabras de esta al explicar a su hija, en forma de enseñanza y sin el estilo conciso del original griego, así hace énfasis en lo insignificante del aguijón que lo ha atacado comparado con las flechas que él le envía a los seres humanos, para que se compadezca un poco de ellos. La versión está realizada de un modo tan libre, que la mayoría de las veces, y no por requerimientos métricos, el autor mantiene las ideas, pero las palabras y las frases se alejan del texto de partida, si pensamos en una traducción más fiel al sentido literal.

Otro asunto que suscita esta revisión y análisis es la lengua de la que traducen Zequeira y el Regañón. El conocimiento profundo de la lengua latina que había en la época se refleja en la cantidad de citas de autores romanos que aparecen en la publicación, muchas veces sin traducir inclusive. Suponemos que se conocían las anacreónticas en latín. Zequeira da a conocer la versión de Villegas al español y de La Fosse al francés. No pone el texto en latín.

Es lógico que no lo escriba en griego, porque indudablemente, de conocerse griego en esta época en Cuba, no sería jamás con la difusión y profundidad que se conocía la lengua de Horacio. El obispo Juan José Díaz de Espada y Fernández de Landa, por ejemplo, cursó el bachillerato y los estudios superiores de Teología en Salamanca, donde en el siglo XVIII estaban muy difundidos los estudios de lengua griega, y donde, además, debió de conocer la poesía de los poetas de la escuela salmantina, por lo que debió de haber aprendido este idioma durante sus años de aprendizaje en la Metrópoli. Por la cercanía que existió entre él y Zequeira suponemos que el poeta pudo tener acceso al aprendizaje de la lengua helénica o al menos pudo consultarle respecto a algún texto original.

Aparece otra oda de las que estudiamos en el número 59 de 1800 a la que ya hemos aludido anteriormente y que hace un retrato descriptivo de una doncella criolla. Dentro de la tradición anacreóntica bien podría hacerse un estudio de la imagen de la mujer. En los análisis anteriores nos hemos referido a ello de algún modo. Pero desde la antigüedad misma, desde la *Iliada* la belleza de la mujer tendrá una doble significación, en ella radica su areté y también es de algún modo un castigo para los habitantes de Troya y para los griegos mismos, en el caso de Helena. En Hesíodo la primera mujer es precisamente el castigo que le envían los dioses a los hombres por su soberbia y desobediencia, y serán varios los ejemplos dentro de la lírica griega arcaica que refieran de modo violento y agresivo el miasma que representa una mujer para un hombre. Recuérdese también el pasaje en *Hipólito* de Eurípides donde el hijo de la amazona lanza un discurso contra la mujer, aunque será el propio autor quien ponga en boca de otro de sus personajes, de

164

Medea, uno de los pasajes más contundentes escritos en la antigüedad en defensa de la mujer. La impronta de Catulo y luego de los elegíacos romanos será definitiva para la posteridad, como ya hemos referido, para la recreación de la imagen de la mujer amada. Se priorizó al menos desde Catulo y pasando por Dante, Petrarca, Lope de Vega y demás autores del siglo XVIII español el ciclo catuliano de la Lesbia buena, delicada, dulce, cándida, idealizada y merecedora de todo el amor del poeta, modelo de la moral y el comportamiento obediente y cristiano.

De esas pastoras idealizadas y amorosas, objetos poéticos recurrentes en la tradición española dieciochesca, pasamos a los autores cubanos que cantan también a mujeres semejantes. *Plácido* y *Luaces* las contextualizarán en un ambiente cubano, podríamos decir, y *Varona* se mantendrá más apegado a los modelos peninsulares. Pero en la composición que aparece en el número 59 del *Papel...* se unen a la idealización de la amada otros elementos de la tradición anacreóntica como la descripción, la mezcla con lo bucólico y se suman características propias del ambiente insular. La joven lleva un sombrero de paja, se alaba su camisa blanquísima con bordados “formando mil labores” y a la vez “llena de modestia”. Esta “rústica doncella” es exaltada en versos heptasílabos por su candidez, su hermosura natural, su sencilla forma de vestir y su pudor ante las miradas insistentes. Su condición de campesina hermosa, simple y de buenos modales la convierte en arquetipo de lo que se esperaba de una mujer en la época, se corresponde esto con la tradición anterior dentro de los poetas salmantinos y a su vez tributa a los propósitos de repoblación de los campos, de producción de la tierra y de saneamiento que había en la

165

política de la isla desde finales del siglo XVIII. Muchos artículos periodísticos se dedican a argumentar las ventajas de la agricultura; la labor de hombres como el obispo Espada y demás ilustrados redactores y colaboradores del periódico iba encaminada a ello. Por lo que dentro de la publicación periódica este anacreontismo no es impostado y reproducido de modo mimético y esquemático, sino que se inserta en la fuerte crítica del *Papel...* al lujo, a los vicios de la época, a los males ciudadanos, a la vez que dialoga con el amor, la sencillez, la búsqueda de la paz, el ambiente natural y arcádico, el odio a la avaricia, tópicos todos heredados de la saga anacreóntica. Esto evidencia una vez más y desde las primeras páginas del suplemento que lo anacreóntico consiste, como hemos sostenido, en una asunción de las formas y los temas tradicionales del género que a su vez cambian y se enriquecen con el paso del tiempo, y la relectura y adecuación de esa herencia literaria al contexto sociocultural en que se desarrollan los poemas imitativos nuevos. Las primeras anacreónticas publicadas en Cuba dan testimonio de ello.

El retrato de esta criolla, de esta joven campesina cubana anuncia, por una parte, a la mulata nombrada “Lola” en las odas de Luaces, por otra es el paradigma que se opone a otras anacreónticas publicadas en la prensa cubana de principios del siglo XIX en contra de las modas que algunas mujeres llevaban en la ciudad. Los propósitos reformistas, educativos y formativos que hay en la época son canalizados y divulgados en estas composiciones.

La crítica social que afloraba ya en las composiciones anacreónticas de Cienfuegos ligadas

a motivos y procedimientos formales propios del género, como se ha visto anteriormente, tiene continuidad en estas anacreónticas cubanas, en relación con los propósitos de los ilustrados cubanos que persiguen enseñar deleitando, educar a través del disfrute estético, mezclar lo dulce con lo útil, como habían leído en Horacio y en Luzán y como responde el criollo al visitante europeo que critica el *Papel Periódico...* en lo que él llama versos anacreónticos.

II.2.2 La imagen de la mujer en otras anacreónticas de la prensa cubana de principios del siglo XIX.

En esa línea educativa y moralizante, la anacreóntica escrita en otros suplementos critica las posturas y los modos de las mujeres de la ciudad, en contraposición con la alabanza a la joven campesina que acabamos de comentar. En los números 308 del martes 19 de mayo de 1807 y 324 del jueves 25 de junio de 1807 del periódico *El Aviso* y en un “papel remitido á la caja del Aviso” aparecen tres anacreónticas que se insertan en la crítica de costumbres y se refieren a las vestimentas y los modales de las mujeres de la ciudad. Como mismo se criticaba al hombre bohemio, de vestir extravagante llamado “petimetre”, que muchas veces servía como caballero de compañía de las damas más importantes de la sociedad, y que era tildado de exagerado refinamiento, afrancesado y afeminado; así también las mujeres que no se sonrojan como la campesina ante las miradas insistentes, que dirijan la

palabra a un caballero desconocido, que se comporten cordiales y coquetas, que no vistan tan modestamente y que no cubran con relicarios su cuello, como la “rústica doncella”, serán criticadas severamente en composiciones que son denominadas como “anacreónticas”.

Pero ¿cómo llegamos del anacreontismo a estos temas? Las relaciones con el costumbrismo y la crítica social ya se han establecido y se han referido algunos antecedentes. En la anacreóntica XXIV se habla de la belleza como arma que ha sido dada por Natura a la mujer para que se defienda. Esa belleza será reinterpretada por la visión cándida de la Lesbia de Catulo, por el “dolce stil nuovo”, por la tradición bucólica. Así pasaremos de las pastoras dieciochescas a las criollas cubanas, del odio al lujo y de la crítica de la vida cortesana a la campesina correcta y pudorosa. Pero estas anacreónticas nos presentan a las mujeres de la corte, de la ciudad, las que están “contaminadas” con las modas, los vicios que van contra las buenas costumbres. De algún modo son, desde la crítica y la moral de la época, la otra cara de Lesbia que había permanecido oculta, la Lesbia misma de Catulo que se acostaba con todos los hijos de Remo, como dice el propio poeta latino, no ya la delicada y amante joven del pajarillo, sino la cortesana que se vendía y llevaba una vida de total libertinaje. Esta mujer citadina, en una ciudad de intercambio comercial constante, abierta al mar, a las modas que llegaban desde Europa y otras latitudes es también, a partir de la interpretación y los prejuicios de la época, continuadora dentro de la sociedad habanera de aquel castigo que nos habla Hesíodo fue Pandora para los hombres. De este modo se entrelazan los intereses moralizantes de la época con la tradición literaria y anacreóntica

168

anterior.

Son criticadas estas mujeres por falta de juicio y honestidad, por el poco recato, por el modo de vestir: “sin mangas el vestido/ hace lucir los brazos” y, por tener las “cabezas pelonas” son tildadas de “monas marimachas”.

El túnico muy corto,
por gracia descolado,
hace lucir la pierna,
queriendo sea el zapato.

Con una punta solo
los pechos van tapados,
y con tal disimulo
fuera los pone ambos.

Que es moda, dicen ellas,
a todos dar la mano,
admitirles obsequios,
y querer tres ó quatro

Como continuidad del diálogo y de la discusión dentro de las publicaciones, en el número
169

324 de *El Aviso* se publica una contrarrespuesta a este poema en defensa de las mujeres de buenas costumbres, y destaca nuevamente como correctos y adecuados los atuendos y las formas de la campesina retratada en el *Papel...*:

Vestidos muy honestos,
cabezas bien peynadas
aumentan la hermosura
de que están adornadas

Nótese la correspondencia que hay entre el vestir y los valores morales. El defensor de las jóvenes educadas que permanecen en la sombra sin dar lugar a conversaciones con caballeros desconocidos, también critica a los hombres que van por las mujeres fáciles, por las “pelonas”, sobre las que dice que son:

Perillas de balcón
parecen mal formadas;
y sus cabezas bolas
merecen ser voladas.

En la otra composición se habla del mismo tema, de las “pelonas” y de las distintas modas,
170

tintes, peinados todos en contra de la sencillez y la elegancia austera que se pide no solo en el decir y el actuar sino también en el decorado y el cabello de las mujeres.

Lo anacreóntico y lo satírico se entrecruzan en estas composiciones de crítica de costumbres. Ya entre los españoles se había cuestionado si lo satírico formaba parte de lo anacreóntico, y así se discute sobre algunas composiciones de Jovellanos, como testimonia Andrés Bello [1850: 53-54] en sus *Opúsculos literarios i críticos*. Sabemos que el poeta de Teos escribió agudos poemas de crítica social dentro de los que se conserva, por cierto, uno contra un hombre afeminado. Con conciencia o no, más o menos coherente con la tradición, estos poemas dialogan con dichos antecedentes.

Por último no queremos dejar de mencionar una anacreóntica que describe a una mujer danzando, a una criolla en sensual movimiento. Ese espíritu festivo propio del género es vertido ahora por la muchacha que baila, que es alabada por su agilidad y encanto, por el deleite que despierta en quien la mira. A la gracia, a la exaltación de la amada y a la tendencia de presentarla superior a las divinidades mismas, elementos estos que pertenecen a la tradición dieciochesca, se une el baile y la habilidad de la doncella, su “donayre” que “arrebata”, “cual veloz torbellino”. Sus “vueltas intrincadas”, sus “pintorescas posturas” embelezan y producen placer. Semejante descripción no hemos localizado en versiones anteriores.

El sentimiento genuino y palpitante de esta composición evidencia también con sus

imágenes logradas que la anacreóntica ganaba en calidad estética, y que a los valores de crónica, de crítica social, de imitación y adaptación se iban sumando otros de carácter meramente literario. Compruébese en estos buenos versos que logran describir la sabrosura de esta cubana bailadora:

[...] ¡O como la tristeza
bailando despedazas!

danzando con tus danzas.

¡O como el placer brindas!

Cual veloz torbellino

mil vueltas intrincadas

¡O como el gusto alhagas!

dando en torno sorprendes,

Y ¡O que suave embeleso

y á quien te mira pasmas.

se siente cuando baylas!

Pintorescas posturas

Tu agilidad recrea

de improviso retratas,

tu donayre arrebatas,

y de improviso luego

tu garbo y tu despejo

mas la ilusion exaltas.

muy dulce vista cansan.

En complacer te empeñas

Entretienes el tiempo,

por lo mismo que agradas

las atenciones paras,

y siempre mas tu tu brio

y á las ninfas excedes

aplaudirá la Habana.

El despertar anacreóntico en Cuba coincide, por tanto, con el despertar de la conciencia nacional, literaria, estética y criolla. Su participación activa en el desarrollo de la contradicción, las diatribas y polémicas del momento, en la crítica de los males de la vida colonial y de los propósitos reformistas de las principales figuras del pensamiento cubano de la época a finales e inicios de siglo, en la búsqueda estilística y artística, en el uso del lenguaje, le otorgan determinada importancia en el surgimiento y en la conformación de nuestra identidad, al mismo tiempo que armoniza con los primeros pasos dados para conformar una literatura propia.

“Buscamos más bien en el día la importante y profunda inspiración de Lamartine, y hasta la desconsoladora filosofía de Byron, que la ligera y fugitiva impresión de Anacreonte”, decía Mariano José de Larra a principios del siglo XIX, al señalar “los últimos esfuerzos de un género desgastado ya, y anota que la tendencia del siglo es otra” [Fernández, 1969: 586], cuando apenas comenzaba en Cuba el paulatino reconocimiento del ser criollo y cuando se abría un importante período de desarrollo artístico y literario en la isla a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Los autores tomarán consciencia de la literatura, de la poesía, del género anacreóntico a la par que toman consciencia del espacio que habitan y en el que se desarrollan. Parten de la colección helenístico-bizantina, de Villegas, de la escuela salmantina, para llegar a una asunción o a una desviación de lo anacreóntico a veces arbitraria, y adecuando este tipo de poesía a las coyunturas socioculturales en las que desarrollan su vida.

La anacreónica no había muerto, comenzaba también a aparecer en la prensa de la isla, con una vitalidad, una variación y de un modo a veces inesperado y contradictorio, lo cual estuvo permitido principalmente por asumirse en nuestras tierras de una misma vez el legado renacentista, neoclásico, barroco y romántico en la tradición artístico-literaria; si Fernández Galiano señala que la anacreónica había sido tomada como un tipo de poesía cultivada principalmente por autores cortesanos y conservadores, por refinados poetas de estilo clasicista y defensores de la academia; en Cuba también, sin embargo, será cultivada por un mulato que morirá en una conspiración (*Plácido*), algunos de los principales pensadores y gestores revolucionarios e independentistas del período como Luaces, Varona y Martí gustarán del subgénero y lo canalizarán en formas varias dentro de sus creaciones, ya como traducciones o imitaciones. Como hemos visto, se equivoca Fernández Galiano al creer que porque ninguno de los poemas de la colección pertenecía a Anacreonte, el poeta de Teos, se cerraría un capítulo de la historia de la literatura. Cuando en España el subgénero estaba en decadencia y condenado ya a desaparecer, en América renacía, con qué fuerza, en los versos de uno de los poetas más contradictorios e interesantes del período colonial cubano.

II.3 El curioso anacreontismo de Manuel de Zequeira

La lírica cubana comienza a perfilarse con uno de los poetas más diversos, contradictorios e interesantes de todo el período colonial. Manuel de Zequeira y Arango nació en La Habana en 1764 y murió en 1846. Tuvo una formación clásica y esmerada en el Seminario de San Carlos y desarrolló una carrera militar sobresaliente. Al lado de sus poemas de tono épico, de exaltación a España que reconoce como madre y patria, a la que defendió incluso frente a las fuerzas de Bolívar en 1810, encontramos también versos de un desenfado tal que preludian el uso del disparate en la lírica insular y son un ejemplo del tan llevado y traído “choteo cubano”. Para entonces ya nuestro poeta era víctima de desvaríos, perdía la razón con facilidad, decía volverse invisible al colocarse sobre la cabeza un sombrero, de modo que con Zequeira también surge un mito quijotesco para nuestra historia literaria, una tensión de conceptos y tonos que perdura incluso en la literatura que se escribe hoy mismo en la isla. Esa fusión cervantina de las armas y las letras perceptible en la obra del cubano por su doble vocación de militar y poeta será continuada luego por José Martí, Rubén Martínez Villena y Pablo de la Torriente Brau, además de ser una obsesión que se refleja dentro de su obra. Recuérdese el cañón que aparece convertido en pluma de escribir en “La ronda” de 1808 o de qué modo une plasticidad, ambiente militar, bucolismo y poesía en la oda dedicada a Carlos III escrita en 1803.

La conceptualización misma que da Lezama respecto del “barroco americano” es constatable en la obra lírica de Manuel de Zequeira. El autor de *Paradiso* asegura que lo

que para el europeo es consecutivo, para el americano es simultáneo [Jiménez, 2006: 25]. Por eso Zequeira lo mismo imita a Góngora y a Quevedo que se deja influir por la poética de Ignacio de Luzán, quien, precisamente toma el estilo gongorino como representación de lo que no se debía hacer en literatura por ser inentendible y sintácticamente complicado. El Neoclasicismo en América no es un estilo de reacción contra el Barroco, pues al no existir en nuestras tierras una tradición literaria anterior, estos estilos se funden y es posible encontrar con facilidad dentro de la poesía del propio Zequeira atisbos del estilo romántico. Los calificativos de “arrebatao y armonioso” que Martí utiliza para definir a Heredia, pueden constatare también en la lírica del autor de *La ronda*.

A través de la poesía, Manuel de Zequeira quiso perpetuar los episodios históricos importantes y apoyar las iniciativas de reformas sociales promovidas desde España por Carlos III y que tuvieron eco en nuestras tierras y apoyo de hombres como Don Luis de las Casas y el obispo Juan José de Espada, para ello utiliza en ocasiones la octava real que es el tipo de estrofa con el que se escriben el poema épico fundador de la literatura cubana, *Espejo de paciencia*, y la primera obra heroica escrita en tierra americana, *La araucana*. De ahí que en los primeros años de producción literaria, el poeta cree en la perdurabilidad de la historia y del recuerdo, en la trascendencia y eternidad a través del canto, todo ello en consonancia con sus ideales patrióticos y militares.

Pero no solo la octava real tuvo el privilegio de exaltar las conquistas, como en “La batalla naval de Cortés en la Laguna”, sino que un metro con tradición de asuntos menores viene a sumarse a las composiciones laudatorias y panegíricas de tema político y social. La “Oda

Anacreónica” de 1803 escrita en heptasílabos, como solía escribirse este tipo de poesía en España, está dedicada a Carlos III, con motivo a la develación de la estatua del gobernante Borbón que primeramente estuvo en el paseo de Prado de Ciudad de La Habana, luego en la avenida Carlos III y hoy se exhibe en una de las salas del Palacio de los Capitanes Generales de La Habana Vieja. El mismo gobernador español había hecho del Madrid dieciochesco un espacio de recreo y admiración por medio de su política de obras públicas: la construcción de paseos y monumentos es un ejemplo de ello, de ahí que el hoy conocido Paseo del Prado de La Habana surge como prolongación de esas medidas venidas del despotismo ilustrado español.

Dentro del género anacreónico, Zequeira escribió la larga oda que hemos mencionado ya, cuatro imitaciones que se corresponden más con la tradición del género, y una versión libre, como él mismo le llama de la anacreónica XXXIII sobre la visita de Eros, de la cual hemos hablado ya en el epígrafe anterior. Pasemos, primeramente, a analizar la larga composición descriptiva que el poeta dedica a la inauguración de la estatua de Carlos III en el Paseo del Prado de La Habana.

Como Virgilio en la *Égloga IV*, Zequeira utiliza un tipo de poesía con tradición de temas festivos, simposíacos, amorosos, dentro de lo que los autores y preceptores neoclásicos definían como “género humilde”, para tratar temas más “elevados” (si queremos usar los términos que desde Aristóteles la crítica, a partir de preceptos morales cuestionables, definía y dividía la literatura). Zequeira comienza invocando a Marte, el dios de la guerra,

lo que viene a ser la primera contradicción que encontramos con respecto al género anacreóntico tradicional, pues la oda XXIII de la colección antigua, que es conocida como la I de la edición de Stephanus, exponía la oposición entre la épica y la lírica, entre la guerra y el amor. Pero ya hemos mencionado las noticias que da el mismo Horacio sobre posibles poemas de corte épico escritos por Anacreonte. El poeta (en la oda XXIII) intentaba cantar temas elevados y terminaba cantando sobre sus sentimientos y pasiones, vencido por Cupido, según la anacreóntica griega. Pero Zequeira pretende, en esta larga composición, salvar esas distancias, hacer un recorrido estético, construir un paseo poético que hermane lo épico con lo lírico, lo elevado y sublime con lo humilde y sencillo, del mismo modo que él los sentía unidos dentro de sí mismo, como militar y literato.

Por los ideales militares y la formación en el ejército de Zequeira, por la fe que tiene en hombres como el obispo Espada y el gobernador de la isla Luis de las Casas, Zequeira dedica una gran parte de su producción poética a respaldar los planes y las medidas para el mejoramiento de la vida en la ciudad y en la isla en general. En esta etapa de la vida y de la creación literaria, el cubano cree en las posibilidades de mejoramiento. Una de las obsesiones más recurrentes dentro de la poesía de Zequeira es precisamente la búsqueda de un equilibrio entre las potencialidades humanas y la paz colectiva, el propósito de encauzar los adelantos técnicos y los conocimientos y descubrimientos científicos en pos del bienestar común, de ahí que apoyase los planes de saneamiento y reformas de su época. Estas ideas, que luego serán frustradas y harán que el poeta se desengañe y se evada, están presentes en esta peculiar “oda anacreóntica”, como él la bautizó.

Dentro de la tradición del género que se hereda de España, Zequeira continúa los procedimientos ekfrásticos, mezcla bucolismo con la vida citadina y con el anacreontismo, introduce la naturaleza esteticista y estilizada de las anacreónticas dieciochescas en el Paseo del Prado, y crea en ese espacio literario la armonía de todos los elementos e individuos de la sociedad, que era, más que una realidad, un sueño proyectado por el autor dentro de la literatura.

Para Zequeira los propósitos de Carlos III por embellecer Madrid, así como sus planes reformistas que tienen favorables ecos en la isla, encarnan esa paz posible, ese equilibrio necesario en la sociedad, y cree en él, así lo proyecta en esta larga descripción del paseo habanero, en la que mezcla una procesión militar, ciudadanos recostados sobre el mármol disfrutando de la sombra de los árboles, de las estatuas y fuentes que adornan la avenida, una banda de música que toca en honor del rey español, cupidillos y ninfas engalanando el espacio, etc. Porque Carlos III y las medidas que de su política llegan a la isla representan para el poeta la conciliación entre lo majestuoso, lo militar, lo épico y la paz, el equilibrio, el disfrute, lo esteticista, en fin, lo lírico y más tradicionalmente entendido como anacreóntico. En el cubano mismo, convivían el afán por defender la corona española y el amor por la poesía lírica; esos dos conceptos que aparecen divorciados en la tradición anacreóntica están indisolublemente ligados en su vida, y en este momento, en la época que escribe este poema, perteneciente a la línea reformista de su obra donde mezcla la tradición grecolatina y europea con la naturaleza y los espacios cubanos, Zequiera quiere

salvar esas distancias, cree posible una conciliación entre las capacidades bélicas del hombre y el progreso humano, lo cual encarna en esta composición el monarca Carlos III. Partidario de España, el poeta escribe esta crónica entusiasta, idílica, para rendir tributo a los ideales en los que él cree, y nada mejor que cantar a Carlos III como paradigma de esas ideas, pues el rey representa para el poeta la conciliación entre lo militar y lo artístico, entre lo bucólico y lo urbano, entre lo elíseo y paradisíaco y lo cotidiano.

En cuanto a estructura y extensión, la oda sobrepasa el largo acostumbrado en las poesías anacreónticas, composiciones de unos pocos versos que no suelen pasarse de los treinta, mientras que esta consta de 597. El poema dedicado a Carlos III no está dividido en cuartetos, como solía hacerse en este subgénero lírico y como le exigía Castiyo y Ayensa a Conde en su traducción, sino que el poema conforma una extensísima estrofa, a la manera de los poemas épicos griegos. Por tanto, dentro de la misma estructura, hay una mezcla de los elementos formales propios de la tradición anacreóntica española y de los propios de la épica, en extensión y forma estrófica.

Dentro de la obra de Zequeira, la relación entre pintura y poesía, a la manera horaciana, alcanza notable relevancia. García-Marruz destaca la alternancia que hay entre el sonido y la plasticidad en las octavas en “La batalla naval...”, el autor dedica algunos poemas a descripciones de pinturas colocadas en determinadas iglesias y locales de cierta importancia social dentro de La Habana, y en esta extraña anacreóntica se dedica a hacer una larga, continua descripción de todo el paseo del Prado recién inaugurado en los

extramuros de la ciudad, y vuelve a alternar plasticidad y musicalidad con los cañones disparados, la banda musical que toca, los transeúntes que conversan, los discursos pronunciados en honor del monarca español... De ahí que el procedimiento ekfrástico, que después será tan caro para los modernistas, y que forma parte de la tradición anacreóntica, sea uno de los valores del poema que lo relacionan con otras zonas de la obra del poeta, en ese intento de relacionar movimiento y descripción de las fuentes y los lugares que se van uniendo en el largo paseo.

Ese camino extendido, único por el que los transeúntes encuentran estatuas neoclásicas, fuentes, bancos a la sombra de un árbol, halla en la estructura misma del poema de Zequeira una analogía: el texto también se extiende interminable, sin espacios estróficos, alargado, cubriendo con las palabras las estancias del Paseo. La relación con las zonas idealizadas de la poesía anacreóntica dieciochesca española es evidente: el gusto por las fuentes, por los rosales, por los decorados en miniatura, a lo rococó es perceptible en el poema de Zequeira, pero a ratos se orchestra y se “contamina” con la procesión militar, con los cañones disparados en honor a Carlos III, con los transeúntes, con la música de la banda orquestal, lo que confiere una resonancia de lo político-social poco frecuente en estas composiciones que dentro de la Metrópoli suelen referirse precisamente a lo contrario, a evadirse de las cortes y al amor por el campo y los entornos naturales, como testimonia la anacreóntica del *Papel periódico de la Habana* que incitó el propio Zequeira con su “Oda a la soledad del campo”. Pero también hemos visto cómo reformismo, didactismo, crítica social, bucolismo, se fusionan en los demás ejemplos anacreónticos de

las publicaciones periódicas y tienen antecedentes en poetas como Cienfuegos dentro de la tradición salmantina.

La poesía del cubano transita de lo épico-heroico a lo subjetivo, al tema amoroso, a la incertidumbre. Esto es perceptible en sus composiciones anacreónticas. La oda dedicada a Carlos III se coloca entre sus poemas de tono elevado, en la zona reformista de su poesía, y junto a composiciones como “El cementerio” responde al respaldo de las ideas reformistas y a los planes puestos en práctica por el Obispo Espada y por Don Luis de las Casas. Pero el paulatino escepticismo de Zequeira ante los adelantos técnicos y científicos como la nave de vapor, lo conduce al tipo de anacreónticas más comunes y reconocibles. Poemas como “A la paz”, “Contra la guerra”, “A la nave de vapor” muestran el profundo temor del poeta ante las potencialidades del hombre y al triunfo de la razón humana, sobre todo porque el hombre suele usar sus invenciones técnicas para ir en contra de su propia raza, y esto preocupa mucho a nuestro autor. De ahí que la cercanía de Zequeira a los temas más comunes de la poesía anacreóntica no venga por simple imitación, sino por medio de un razonamiento y un cambio de perspectiva en su modo de pensar frente a los acontecimientos que vive y de los que tiene noticia. A partir de las experiencias que el autor tiene, sus deseos de hacer convivir lo militar con lo artístico, de conjugar paz y cotidianidad se frustran y el poeta cambia de tono, pasa a la evasión, la sátira, la locura, el disparate, el sufrimiento y cuestiona, se burla, critica lo que antes defendió.

En este canto de celebración a La Habana, a la ciudad festiva y engalanada, encontramos

referencias marciales en una descripción amante del detalle, lo que se evidencia cuando recrea la cerca de hierro que rodeaba la estatua y crea una especie de bordado metálico, que se viene bien con ese tono elevado, grandilocuente pretendido en la composición por los propósitos épicos que en partelo mueven desde el comienzo del poema. El poeta crea en su recorrido un *locus amoenus* en medio de la ciudad, un paseo idealizado, coronado por Ceres, lleno de árboles y sombra, de recreo, paz, reflujo de visitantes, festividad. Los transueúntes se cruzan con ninfas de mármol, con Neptuno en su fuente. A la grandilocuencia se unen imágenes mitológicas, referencias encubiertas, pomposas y giros oscuros, gongorinos, que a veces el propio autor explica en nota al pie. La festiva “Alameda” conduce, en su largo recorrido, en su estrofa interminable, en su alternancia de estatuas, cuadros, árboles, edificios, banderas y todo el “vistoso alarde de la opulencia Habana” hacia el ambiente rural, porque el paseo termina en el campo, así que el poeta une en su larga descripción estridencia y paz, cañones disparados y ambiente de embeleso, edificios con “rurales casas”, cupidillos de las fuentes en el espacio citadino con las representaciones del dios y su carcaj en los decorados de la zona campestre. De la tarde festiva, del jolgorio urbano y rural, de la celebración general pasamos a la noche, donde Cupido lanza saetas con fuego, para hacer de los pechos antorchas que alumbren en la noche sin luna, la misma noche tal vez en que el dios tirano y juguetón visitaría al viejo Anacreón en los versos traducidos por el propio Zequeira.

La composición regresa en la alta noche, en forma de composición anular, a la estatua del monarca, que, como los amantes anacreónticos, como el dios mismo del amor, “dardos a

los ojos/ que hasta los pechos bajan/ dispara a quien la mira". Este monarca dios, este monarca-Eros alumbra la noche en que el sujeto lírico siente que lo embriaga un dulce sopor. De Marte y la procesión de la tarde, el poeta va a la noche y al sueño, a la tranquilidad de la vigilia, después de este largo canto a la ciudad y al mármol real que la embellece.

En la traducción que realiza Manuel de Zequeira de la oda anacreóntica XXXIII, ya hemos señalado algunas de las variaciones que introduce, como ha estudiado Glisel Delgado. La titula "El amor refugiado en casa de Anacreón" y como subtítulo coloca "traducción libre". Llama la atención que el poeta asuma que el sujeto lírico es Anacreón, y esto se debe a que los poemas de la colección eran leídos por los poetas de su época como propios del lírico griego y no como imitaciones posteriores. La traducción, ciertamente, es muy libre. Ya habíamos señalado la cantidad de versos que agrega, como estudia Delgado Toirac. Como Varona, por ejemplo, habla de lluvia desde el principio de la versión, algo que en el texto original no aparece, aunque se deduce por llegar el niño empapado. No hace referencia alguna a la nota erudita de la posición de las constelaciones que aparece en el original y tampoco, como señala Glisel Delgado, dice desde el principio que el dios que toca a la puerta es Eros, esto lo sospecha el sujeto lírico cuando le abre la puerta y ve sus atributos, por lo que el poeta busca crear una especie de incertidumbre sobre la naturaleza del visitante hasta que en medio del poema y no al principio, como pasa en el original, dice que se dio cuenta de que se trataba de "aquel dios tirano". En las muchas ampliaciones que lleva a cabo el poeta cubano, está el aumentar la explicación del niño para persuadir al

hombre y que le abra la puerta. Las otras ampliaciones, las principales están encaminadas a emitir juicio sobre el “tirano” niño, sobre el dolor que le causaría y para evidenciar el carácter malévolo y travieso del dios. Estilísticamente, es de destacar el uso reiterado de la anáfora en los versos de la tercera y más larga estrofa donde comienza con “yo”, haciendo referencia a lo que hizo por el joven, a cómo lo cuidó y en contraste con lo que el niño hace por él, que lo hiere:

Yo lo senté a la lumbre
yo entre mis propio brazos
con eficacia extrema
procuré acariciarlo:
yo le enjugué el cabello,
yo calenté sus manos
mas, ¡ay! ¡Quién me dijera
que me buscaba un daño!

Los dos versos señalados en negrita son agregados, no es una idea que esté en el original. Compárese el fragmento con la traducción literal del mismo y véase que el procedimiento general del poeta es embellecer algunas ideas que están en el original a partir de los gustos y la retórica de la época, así como insistir, en las distintas partes del poema en que sería herido y mal pagado por el dios.

Habiéndole sentado junto al hogar

con las manos sus brazos
(yo) calentaba, de la cabellera
(yo) exprimía abundante agua.
Pero este, después que el frío lo dejó
“ea” dice “probaré
este arco [...]

La estructura misma de la composición es irregular, las 5 estrofas que lo conforman son de 8, 4, 31, 12 y 12 versos respectivamente. Mantiene los versos de 7 sílabas heredados de la tradición española y la rima asonante en los versos pares.

Las cuatro imitaciones que restan están más apegadas al tono y modo tradicional del género anacreóntico venido de España. Una está dedicada “A Lelio” y las tres restantes a “Carmelina”. En la dedicada a Lelio leemos una negación rotunda a los temas bélicos, por lo que marca un cambio sustancial en la poética del autor. En otro imitador del género esto sería pura retórica, tema heredado, pero en Zequeira, que había pretendido hermanar los tonos épico y lírico, igualar paz y guerra, encontrar en la razón humano un modo de alcanzar la tranquilidad idílica sin la necesidad de la evasión, esto es de vital importancia. En sus etapa posterior, prerromántica y satírica, el poeta contradice, cuestiona, trasgrede las ideas que antes había defendido. García-Marruz ve en *La ronda* de 1808 un preludio a esta zona onírica, satirizante, desesperanzadora de su creación poética.

El poeta invita a Lelio a irse a un lugar apartado, ya no en aquella idílica ciudad que retrata y describe con entusiasmo en su larga oda reformista, para beber en paz, entre las ninfas y cerca de la orilla. En la primera oda a Carmelina recuerda haber cantado en otro tiempo las hazañas, los temas épicos. Entre tanto furor marcial, aparece un soplo enamorado que lo deja casi sin vida, y el poeta deja de cantar las hazañas, aconsejado por Erato y se dedica a cantar los amores, hasta que llega Carmelina y no vale ni canto, ni diosa, ni inspiración, ni lira y vuelve a quedar “sin vida”. Evidentemente, estos poemas ya forman parte de lo tradicional anacreóntico y reproducen la oposición entre amor y guerra, entre Marte y Cupido, los cuales en 1803 habían convivido en los versos del poeta.

En la segunda oda dedicada a Carmelina, que él titula como “A la misma”, el poeta retoma las referencias a lo agradable, dulce, delicado de la amada en un ambiente primaveral e idílico. Una abeja va de flor en flor buscando miel hasta llegar a las mejillas de Carmelina, y después de chupar “volvió a girar contenta/ sintió el veneno dulce/ y reventó la fiera”. Este final sorprendente en que la abeja revienta destaca la terrible dulzura de la belleza amada, reproduce la dicotomía del niño Eros que es dulce y traidor a la vez y se relaciona con los efectos y poderes que tendrá la amada en las imitaciones de Varona. La doncella es más irresistible y temible que el propio Eros, si leemos esta imitación como una parodia de la anacreóntica XXXV, donde Eros es picado también por una abeja, y al sentir el pinchazo, grita y va a darle las quejas a su madre. Pero la joven de la imitación ni se da por enterada del aguijón del insecto que, sin embargo, se revienta por el veneno de las mejillas de la muchacha.

En la última imitación dedicada a Carmelina, se recrea un tópico propio de los poetas españoles: la amada opaca a Eros en belleza y Eros se queja (como lo hace en la anacreóntica XXXV cuando es picado por la abeja) pero Venus lo tranquiliza diciéndole que la joven es su hermana. La composición entra en la típica exaltación a la amada, que es radiante por su belleza inocente, superior a la de los mismos dioses y por su ternura, ajena de toda su miel y candidez.

Aunque el poema no es una anacreóntica ni pertenece a Zequeira, quisiera destacar cómo este tópico anacreóntico de la amada que hace avergonzar a los mismas divinidades por su belleza inigualable es trabajado en uno de los sonetos más hermosos de la poesía colonial cubana. Otro Manuel, esta vez Manuel Justo de Rubalcava (1769-1805), contemporáneo de Zequeira, pero de Santiago de Cuba, escribe y recrea el tópico señalado en la última imitación de Zequeira. El soneto se titula "A Nise bordando un ramillete". La diosa que se le acerca a la muchacha es Flora, y no huye esta vez por la belleza de Nise, sino por la perfección de su obra, del bordado. Ya no se trata de la pastora amada que supera a Venus con sus dotes naturales. Ahora es el artificio, la obra de arte, el bordado que Nise hace con sus manos el que llega a competir con la naturaleza misma. El poeta, en contra de los postulados sobre la imitación de la naturaleza en la literatura, afirma que la obra de arte es capaz de perpetuar lo que en la naturaleza es pasajero y efímero. La primavera se irá, el paisaje se hará gris, pero el bordado de Nise estará intacto y colorido. Sorprende que a finales del siglo XVIII un poeta cubano defienda estas ideas a través de un tópico

anacreónico, que parecería una versión más sobre dicho motivo, pero que está proponiendo la superioridad y autonomía del arte con respecto a su modelo. Dentro de las discusiones sobre la *imitatio*, esta, que parte de un tema del anacreontismo europeo, es una propuesta interesante y novedosa.

El anacreontismo en Zequeira tiene su eco también dentro de su línea satírica. Si en las imitaciones que el autor lleva a cabo se niega a seguir cantando los temas elevados y serios y opta por un tono más humilde; utilizará la estrofa épica española por excelencia (octava real) con la que había cantado en tono majestuoso y altisonante a Cortés, para burlarse de los temas elevados y trascendentes a los que se dedicó en su poesía épico-reformista. En sus “octava jocosas”, un tipo de poesía que encontramos también en la prensa del siglo XVIII español, se burla y satiriza los modelos literarios a los que había tributado, a la épica, a la bucólica, a todo tema serio, e impone el disparate, el sin sentido, porque su poesía también refleja el desequilibrio mental que sufrió el poeta. Con respecto a la poesía que analizamos, dice:

El dulce Anacreón con nuevos sonos

cantó al amor picado por la abeja

[...]

pero yo (aquí mi plectro se alborota)

dulce canto los *huevos en compota*.

El cubano cuestiona, trasgrede, se burla de todo lo coherente y lógico, de lo serio, de lo

trascendente. Distinto el tono de este plectro satírico y disparatado al de aquella lira ya romántica que es para el poeta “dulce en mis soledades compañera/ consoladora de mi pena dura”. Si en la “Batalla naval de Cortés en la laguna” pide a la musa que descienda y le dicte, aquí su plectro, su inspiración está alborotada, se agita, salta enloquecida. Nada le importa sino el sin sentido, el caos, la demencia. La tradición que él mismo había venerado es puesta en tela de juicio, ridiculizada. Realiza un sabotaje a los temas serios y a la tradición con un estilo más suelto y desenfadado y a partir del mismo soporte estructural de poemas de tono sublime como *La araucana*.

De este modo, a través del anacreontismo de Zequeira, se puede estudiar la pluralidad de tonos, temas y formas que caracteriza su literatura, y demostrar cómo en su obra se va de lo épico a lo bucólico y subjetivo, de la esperanza y la fe en la razón humana a la frustración y la evasión, de la solemnidad a la sátira y a la burla, de la búsqueda de la fama y la perdurabilidad a lo fugaz y banal de la vida, de la exaltación y el canto a la guerra a la búsqueda de una paz retirada, de la multitud festiva a la soledad, de lo estentóreo al silencio y a la paz del campo, de la lucidez a la locura y el disparate, del canto a Carlos III a creerse descendiente de los borbones cuando enloqueció.

Sobre la trascendencia de su obra, ha escrito Jorge Luis Arcos:

[...] al comparar la poesía de Zequeira con la de algunos poetas españoles que le habían precedido, o con la de los que le eran contemporáneos, así como con la poesía de otros poetas hispanoamericanos, aquélla no desmerece

en calidad, y si por un lado acoge una evidente comunidad estética y temática con la poesía neoclásica predominante, y participa tanto de sus logros más sobresalientes como de sus vicios retóricos más comunes, por otro lado logra expresarse a veces con verdadera originalidad, superando a sus modelos peninsulares y a sus pariguales hispanoamericanos.

Su obra literaria, especialmente su poesía neoclásica, sin desdeñar los valores de su prosa costumbrista, no solo inaugura en Cuba la manifestación de esa corriente literaria, sino que constituye a su vez su expresión más significativa. Si bien el neoclasicismo en Cuba e Hispanoamérica resulta una manifestación posterior respecto al inicio y desarrollo del neoclasicismo español, se desenvolverá no obstante con una mayor intensidad temporal, y sus contenidos expresarán, más allá de los convencionalismos y de la retórica de la poesía española, el dinamismo del ideario reformista de una clase productora y de una intelectualidad de origen criollo que necesitaban expresarse y reconocerse socialmente en la literatura. No es casual entonces que Zequeira encarne también al primer escritor que, en Cuba “escribió sistemáticamente con una conciencia de su misión intelectual y del carácter social de la literatura”, como ha observado Enrique Saíenz. [ILL, 2002: 70-71]

Las primeras incursiones en la anacreóntica en Cuba evidencian una trasgresión de lo que hasta ese momento se asumía en la Metrópolis como composición de este género con tan

larga tradición en tierras europeas, a la vez que no se divorcia del todo de algunos referentes propios de esta poesía que testimonian una continuidad y el propósito de hacer de un paseo una especie de Arcadia, un camino que conjugase urbanismo y ruralidad, un *locus amoenus* posible al deambular la ciudad, y que reafirma la mezcla de elementos bucólicos y simposíacos que caracterizó a la poesía anacreóntica española.

En el *Papel periódico de la Havana* y en la oda a Carlos III de Zequeira, la anacreóntica en Cuba tributa a los intereses reformistas y sociales, a partir de las relaciones entre bucolismo y política borbónica, y de acuerdo con el propósito de cultivar y repoblar los campos, así como de promover las buenas costumbres. A partir de la relación entre la belleza de la mujer (anacreóntica XXIV), las pastoras dieciochescas y las pretensiones de moralización y buenos modales de la publicación, se presenta el modelo de mujer que ha de seguirse y se critican las posturas que se consideran incorrectas según el gusto y la moralidad ética que debe caracterizar al “bello sexo” de acuerdo a las ideas de la época.

Pero la otra producción anacreóntica de Zequeira, centrada más en la tradición, en la estética del género, en la evasión y el retiro anuncia los intereses posteriores de los autores cubanos, que ya no persigue tanto educar o defender las posturas criollas, ni hacerse escuchar por la Metrópoli en asuntos de carácter político, económico o de pensamiento, sino encauzarse en la tradición del género y adecuarla al nuevo entorno y a la sensibilidad insular. El interés será más literario, estético, lúdico, y está anunciado también por algunas composiciones del *Papel...*, como la primera que aparece en la publicación sobre el pajarillo

o la que describe a la criolla danzando. En este ensimismamiento del anacreontismo posterior podemos ubicar las imitaciones de Joaquín Lorenzo Luaces y Gabriel de la Concepción Valdés.

II. 4 Descorrer el “velo de ciertas alusiones”¹²:

recepción de lo anacreóntico en la poesía de Enrique José Varona y Pera

Las *Odas anacreónticas* de Enrique José Varona y Pera (Camagüey, 1849- La Habana, 1933) fueron publicadas en 1868 en su natal Puerto Príncipe (hoy Camagüey). Sorprenden las traducciones e imitaciones de este adolescente que las realizó entre los 15 y 18 años, por el acabado formal, por la perfección estructural y por el manejo técnico que el jovencito tenía en edades tan tempranas, de las características estéticas y estilísticas de un género de tanto desarrollo dentro de la tradición europea. Este cuaderno que recoge sus primeros intentos poéticos, sus incursiones líricas genésicas lo introdujo en el ámbito literario de su ciudad y del país, y lo hizo sobresalir por el dominio formal que demuestra en sus composiciones así como por la capacidad expresiva que se evidencia en el mismo.

Esa capacidad expresiva está circunscrita a un modo de hacer y de decir según el gusto y la estética neoclásica española. Con Zequeira la anacreóntica visitó formas y caminos insospechados, y con Luaces y Plácido el anacreontismo se había cubanizado y acriollado. Sin embargo, el adolescente no cree que ese sea ni el momento ni el modo de innovar o trasgredir. No toma a los autores cubanos como referentes ni como modelos, aunque desde 1862 Luaces había publicado sus “Anacreónticas cubanas” en la revista *Cuba literaria*. Parte de los poetas españoles del género anacreóntico, los asume como punto de partida, como referentes para su iniciación en las labores imitativas y traductológicas que le permitieran formarse un estilo propio y sólido.

¹² Frase del propio Varona en la dedicatoria de su libro *Odas anacreónticas* a Doña Tomasa del Castillo de Varona.

De la misma manera que García-Marruz crea un canon en su recreación imitativa, y conforma una selección de autores de acuerdo a sus ideas, concepciones y gustos estéticos a partir de lo anacreóntico, el joven Varona, de una manera muy segura y consciente, esboza una lista de autores modélicos en su “Nota al lector”. Persigue la “sencillez y la concisión” de Anacreonte, “la delicadeza y gracia” de Horacio, “la mordaz travesura” de Catulo (esto con respecto a los autores grecolatinos), y sobre los españoles, a los que llama de “nuestro Parnaso”, dice pretender la “juguetona donosura” de Villegas, “las honestas libertades” de Moratín, “las ternezas del dulce Meléndez” y “las sales del festivo Iglesias”. Así declaraba el poeta recién iniciado en el mundo de las letras lo que proponía Quintiliano sobre el modo de imitar: han de escogerse de los autores que se desea tomar como modelos aquellas características que sobresalen y que dan trascendencia a su obra, para luego verterlas en una nueva pieza artística. Esto pretendió el joven bardo camagüeyano a tan temprana edad.

Si bien el poeta no intenta introducir referencias locales ni romper las características del género anacreóntico que hereda de la estética española, en su poesía posterior vemos cómo estas mismas ideas que persigue las mantiene al escribir una poesía de mayor cercanía al color local, al ambiente cubano. En *Paisajes cubanos* de 1879 y en poemas como “Bajo la capa del cielo” y “La dama blanca”, ambos de 1877, junto a ese tono desenfadado y espontáneo y al ambiente campestre y cubano, se evidencian aquellas características que perseguía a la temprana edad de 18 años: hay sencillez, delicadeza, gracia, sabor, sentido

lúdico, agudeza, elementos todos que aprendió y persiguió en sus imitaciones anacreónticas. Esta es, pues, una obra iniciática, los primeros versos de un jovencito de una formación clásica esmerada, que traduce del griego y del latín a las formas estróficas del modelo peninsular, en cuartetos de arte menor, con versos de siete sílabas métricas y con rima en los versos pares, tal y como Castillo y Ayensa proponía que debía hacerse para continuar la tradición que el género anacreóntico tenía en tierras españolas. Varona cree que este es el mejor modo para ejercitar y adquirir las formas del estilo, para aprehender el lenguaje, los procedimientos canónicos de la poesía modélica, según los gustos y las reglas de la época.

Hay otra razón en el poeta para no acercarse a los autores románticos de la isla, y tiene que ver con una postura estética que defenderá a lo largo de su vida, tanto como crítico y ensayista, como siendo creador y poeta. Varona siente rechazo por la naturaleza pomposa y grandilocuente del cubano. El autor considera que “no sabemos ser concisos”, insistimos tanto en la idea “hasta agotar todos los medios de expresión”. Dice que el habitante de la isla “hace ampulosa la frase” y a ello opone la concisión y exactitud en el decir que caracteriza al idioma alemán [1936: 112-113]. Por eso, entre la moda romántica que cultivan autores como La Avellaneda o Heredia, el autor prefiere la sencillez y exactitud de los poetas neoclásicos españoles. Huye de lo estridente y disperso, cree que para formar el estilo es preciso primero conocer los moldes establecidos, las formas asumidas como correctas, y esas las aprende a través de la imitación de este tipo de poesía.

Ya hemos señalado también, al analizar las ideas sobre la traducción del autor, cómo consideraba que las traducciones ayudan a aumentar el caudal literario de una sociedad, de este modo, además de las imitaciones, lleva a cabo la traducción de doce anacreónticas y de tres poemas escritos originalmente en latín: la oda XXVI del libro III de Horacio, el poema II de Catulo sobre la muerte del pajarillo de Lesbia y un epigrama del poeta, soldado, embajador y humanista veneciano Andreas Naugerus (1483-1529), que se puede considerar perfectamente como una imitación anacreóntica. La incorporación de poemas de Horacio y Catulo a un poemario que el autor titula *Odas anacreónticas* evidencia el grado de relación y cercanía que existía en esta época entre lo anacreóntico y la obra de estos poetas. La primera resonancia catuliana que encontramos dentro del cuaderno está en la dedicatoria a la Sra. Doña Tomasa del Castillo de Varona. Como el poeta latino se preguntaba al inicio de su libro a quién lo dedicaría, así el poeta se interroga, y, mientras Catulo escoge a Cornelio por ser su amigo y por ser un gran escritor, el poeta cubano lo hace porque la interlocutora conoce cuántas verdades se esconden tras esos velos y naturalezas artificiales.

El poemario está dividido en tres secciones principales que se corresponden con la división temática que hace Rubió y Lluch de los tipos de anacreónticas: las amorosas, que Varona llama “Eróticas” (a semejanza de la conocida obra de Villegas); las simposíacas, que él nombra “Báquicas”, y las de varios temas, que él bautiza como “De diversos géneros”. Esta división se corresponde también en representatividad cuantitativa con lo que plantea Briosó Sánchez sobre la cantidad de odas que hay sobre el tema del amor en la *anacreonte*,

que son la mayor cantidad, le siguen en número las del vino y en menor cuenta las de otros temas. De modo paralelo, Varona reúne en la primera sección 25 “Eróticas”, entre las Báquicas se cuentan 16 composiciones, “De diversos géneros” son 11 y agrega al final tres cantilenas. Esta representación por temas en correlación con la antología griega también coincide con el estudio léxico de palabras claves que Patricia Rosenmeyer lleva a cabo en su investigación, y evidencia el propósito del poeta de presentar su propia colección de poemas, su antología personal de imitaciones y traducciones del género.

Las anacreónticas que traduce Varona corresponden a la XXIII, la XXXIII, la XI, la XIII, la XXXV, la IV, la XXXVI, la XXIV, la XV, la X, la XLVI y la XXXIV, según la edición de Brioso Sánchez. De acuerdo con tema que tratan, las introduce dentro del poemario en la sección que les corresponda: XXIII, XXXIII, XI, XIII y XXXV en “Eróticas”; IV y XXXVI en “Báquicas”; XXIV, XV, X, XLI y XXXIV en “De diversos géneros”. Esta exactitud estructural y esta depurada simetría y organización evidencian los propósitos del joven de crear un poemario coherente, coordinado y perfecto en las formas.

Las tres primeras secciones se encabezan por epígrafes que son tomados, en el caso de “Eróticas” y en “De diversos géneros”, de las anacreónticas y están escritos en griego y en la versión latina de Stephanus, y en Báquicas aparece un verso de Horacio en latín. Que el poeta escriba los epígrafes anacreónticos en griego y en latín evidencia que pudo manejar la edición de Stephanus, la más conocida y difundida hasta mediados del siglo XIX. Varona fue discípulo de los jesuitas, quienes habían introducido la traducción de

anacreónticas en su plan de estudio y sus evaluaciones al menos desde 1862.

Las dos primeras secciones son las que marcan un crescendo y un cambio dentro del desarrollo del poemario, establecen un punto de partida y una peripecia durante la lectura. Varona busca otros modos más sutiles, a partir del cumplimiento formal y ambiental del género, de trasgredir y hacer suyo el legado anacreóntico. Mantiene el lenguaje, la comunidad léxica del anacreontismo dieciochesco español, el ambiente estilizado, la atemporalidad, el bucolismo, los procedimientos, pero desde el mismo epígrafe de “Eróticas” hay una lectura del legado anacreóntico que será conducido de un modo personal y desde la experiencia subjetiva. “Pero la lira suena amores”, sería la traducción de la cita que sirve como pórtico, y pertenece a la oda XXIII que es la primera en la edición de Stephanus. Esa adversativa anuncia ya el carácter tirano del Amor que está en la tradición griega desde la poesía arcaica, pero que aquí el poeta presentará el sentimiento como algo irrealizable y obstruido por todas partes. Las secciones “Eróticas” y “Báquicas”, además, están encabezadas por poemas que fueron prácticamente los últimos en ser escritos de todo el poemario, como solían hacer los autores antiguos. Ambas composiciones están fechadas en noviembre de 1867 y posterior a esa fecha en todo el libro solo se realizó la traducción de la oda de Horacio que él coloca en la XXII de “Eróticas” y está fechada en diciembre de 1867, por lo que los poemas todos fueron escritos entre septiembre de 1864 y diciembre de 1867 (entre los 15 y 18 años). En esas composiciones que inician dos primeras divisiones del libro, tituladas “Del amor y mis cantares” y “De Baco y mis cantares”, el poeta hace confesiones sobre los temas que habrá de tratar, y sobre

el modo en que asume esos motivos literarios.

En la primera sección, en la “Erótica I”, el sujeto lírico ve cómo sus días “dirigen al abismo/ sus fugitivos pasos”, y sin embargo “del tiempo y su carrera/ yo río descuidado”, pero esta vez la oposición que se crea no es entre épica y lírica, entre trascendencia del género sublime y de los temas que aborda en comparación con las simples formas de la poesía humilde, sino que el padecimiento por amor se opone al conocimiento como modo de olvidar y vencer el temor a la muerte y el paso del tiempo. Como en la oda XXIII, esta vez tampoco el poeta puede elegir, sin embargo, tras esa risa de las primeras estrofas aparece Cupido presentado como un tirano irreductible, que no da tregua, que mantiene al yo poético todo el tiempo ocupado. Está el dios “ensoberbecido”, “solo atento a mi daño”, hasta que el tirano logra después de tantas “lides” “llenar solo mi pecho/ solo ocupar mi labio”.

Algunos de los tópicos del género que el autor desarrolla en esta primera sección son el flechazo de Cupido y el cuestionamiento de sus facultades que dejan indefenso al que duda de su poder (oda II), las facultades de Cupido en los ojos arqueros de la amada (III, V, VI, XVII, XVIII), analogías con procesos naturales (X, XV), y la ékfrasis. La insistencia en los atributos de la amada se encamina a una divinización tiránica, a una casi completa sustitución del papel malévolos de Eros encarnado en la joven que parece dulce y amable, pero que es esquiva y sorda a los reclamos de amor.

En la “Erótica” VI, el sujeto lírico es vencido por el dios y por la doncella, aunque decía tener el corazón protegido con una coraza, sin embargo, en la “Erótica” IX, la joven sale intacta, deja sorprendido al propio dios y Amintas queda flechado y padeciendo. Esta invulnerabilidad de la amada, esta idea de ser más dura que el mármol, incommovible, irá en aumento dentro de la sección, al igual que el carácter tirano del dios. Cupido, de su tiranía juguetona pasa en Varona a un continuo enfrentamiento con el sujeto masculino para que este sea infeliz, y no le dará tregua, como decía desde la primera composición.

En esta misma oda VI del cubano, se refleja la tendencia del autor por terminar con una especie de máxima, con un cierre gnómico que ilustra el padecimiento del yo poético o del sujeto referido (en este caso, el pastor Amintas): “que á quien flechas no vencen/ lamentos no desarman”. Estas Galateas y Beatrices endurecidas y cada vez más divinizadas, hermosas más que un dios, superiores, junto a la tiranía de Eros, llevan al sujeto lírico hacia la frustración. Cada vez el yo poético es más vulnerable a la belleza, mientras la amada es más indiferente y dura. En la “Erótica” XII, el poeta hace una imitación libre de la anacreóntica XIII, en que el sujeto lírico pelea con Eros y este se vuelve él mismo dardo y se lanza dentro del yo poemático; pero en la composición de Varona no es el dios, sino la imagen de Clori, que, además, aparece radiante, hermosa en el retrato y mientras la observa y la describe se le introduce toda ella como un dardo en el interior.

La oda XII de sus “Eróticas” titulada “El natalicio de Clori” recrea uno de los tópicos más recurrentes de la anacreóntica española: la muchacha que sale con las amigas y es elogiada

y obsequiada por todos. Sin embargo, entre fiestas y celebraciones por el cumpleaños de Clori, desde la soledad y, luego que ha recibido todos los regalos, después que le han dicho galanterías en esta composición en priamel, aparece el sujeto lírico, la primera persona, apartado, solitario, que desde la sencillez y el despojo de todo lo material viene a entregar como obsequio lo más profundo, lo más palpitante, la vida misma:

yo que iba por el valle
en tan hermoso día
tambien dejarle quise
mi ofrenda, aunque sencilla

y coloqué á las plantas
de la graciosa niña
mi corazón desnudo
de dolos y perfidias.

Nótese la forma en que el poeta cubano lee y reescribe las características de sencillez y concisión del género. Esta manera de entregarlo todo, de dejarse vencer por la belleza, de no ofrecer resistencia ante el ser amado hermo sea al sujeto lírico que cada vez se siente más rechazado, aunque en esta versión Clori no reacciona, porque lo importante en este caso es que ha venido a entregar su corazón desnudo, puro, íntegro, sin poner condiciones ni excusas. Dialoga también esta composición con la aversión por lo material, pues

mientras los demás le hacen obsequios a la joven, el sujeto lírico le entrega lo máspreciado, lo más valioso, la vida entera. Al mismo tiempo esta soledad desde la que se acerca el poeta se contrapone a las festividades que realizan los demás. En esta primera sección el sujeto lírico prefiere la soledad, el campo, el ambiente natural; pero veremos que en la segunda sección eso cambia, como cambia también su postura con respecto al amor y a la entrega.

La realización del amor se ve cada vez más lejana e imposible para el sujeto lírico. Si en Catulo o en la versión publicada en el *Papel Periódico...* el pajarillo era un catalizador, un modo de atenuar la pasión por el otro, en las composiciones varonianas (“Erótica” XIV) es la amada quien tiene que consolar al ave por haber perdido a su amante, y en la “Erótica” XXV, ya las tórtolas representan y practican el acto amoroso frente a la pareja que se queda sin decir nada, por lo que las aves llevan a cabo lo que quisiera hacer el sujeto lírico, materializan el acto sexual, el apareamiento, mientras entre los seres humanos todo queda en el silencio y en la indiferencia.

“De un alevoso guía”, que es la XXI de las “Eróticas” varonianas, constituye una versión de la anacreóntica XXXIII, la cual también tradujo el autor en su poemario. El inicio de la oda recuerda los primeros versos de la *Divina comedia* de Dante: el sujeto lírico es el que está perdido en medio de “un enmarañado bosque” y le ha cogido el atardecer (no es el pequeño dios quien vaga perdido y pide refugio, como pasa en la anacreóntica XXXIII), y esta vez quien le sirve de socorro a él es un pequeño niño, el cual le servirá de supuesto

guía hacia una cabaña, en una “chozilla” donde pueda pasar la noche que se acerca. Pero este nuevo Virgilio engaña al sujeto lírico y lo conduce donde está Cintia recostada sobre un lecho de flores, la cual, al ver al yo poético, se enoja; este queda prendado y padece en el corazón. En esta pequeña historia en que la amada parece más bien una abstracción, como parte de un engranaje artístico, un lienzo, que una mujer cotidiana, el poeta queda flechado otra vez, y le toca sufrir la indiferencia de la mujer mientras Cupido se esconde y disfruta su victoria. La relación entre Eros-Virgilio y sujeto lírico-Dante que proponemos permite leer el pequeño poema como una parodia de la anacreóntica y del texto dantesco al mismo tiempo, de modo semejante a como Fina García-Marruz entremezcla las versiones de Martí, Poe y el mismo referente anacreóntico (oda XXXIII) con sus variaciones.

La oda XXIII titulada “A una ingrata” coincide con el título de un poema de Gabriel de la Concepción Valdés (*Plácido*). Mientras *Plácido* utiliza un símil pequeño que apenas abarca un verso de su soneto, en el que compara a la amada con la nieve fría; Varona recrea una imagen de la naturaleza, la descripción de una fuente que cae cristalina desde las cumbres para compararla con la amada, dicha descripción abarca las tres primeras cuartetas y el final de la última de las seis que conforma la composición. El poeta hace análogo el amor de su amada a un arroyo que se mueve diáfano y parece detenerse en reposo para dejarse atrapar, pero más adelante se lanza escurridizo y fugitivo desde las altas peñas. Sigue Varona quejándose a causa de la imposibilidad de realización amorosa, y del continuo padecimiento por lapasión que despierta la mujer. Aquí los motivos de la metamorfosis y

de lo estético, cristalino, diáfano se interrelacionan, y lo novedoso en Varona es que quien es como el arroyo, quien se convierte en agua mansa y fugaz es la amada.

Esa imposibilidad y negación de la realización amorosa que se lee durante toda la primera parte del poemario, marca el cambio dentro de “Báquicas” que leemos desde la primera oda: entre el Amor y Baco, el poeta es vencido por el segundo, se oponen el erotismo y lo dionisiaco que antes estaban mezclados dentro de la tradición anacreóntica. El poeta pasa de la soledad a los espacios públicos, colectivos, habitados; de los ambientes rurales e idealizados a las festividades masivas y urbanas y encuentra en el vino y en los dones de Baco la solución radical para aquella tiranía incesante que había sufrido por causa de Eros y de la mujer.

Por otra parte, Clori le acerca una copa en la “Báquica” segunda, después del sueño que ha tenido. La visión onírica, que está dentro de los procedimientos anacreónticos tradicionales, reflejaba una procesión báquica que es interrumpida esta vez, pero se hará realidad en las últimas composiciones del autor. Dormido, el poeta escuchaba cómo las Ménades le llaman “necio”, pero de XIII a XVI todo este ambiente dionisiaco, abundante, fértil y pródigo en cantidades de vino, en danza y en celebración procesional. En esta transformación epifánica, el poeta ha comprendido la lección, ha tomado el tirso y deja de una vez de ser un necio. En el vino está la solución a su esclavitud por las pasiones, en la alegría de la danza y de las celebraciones todas las penas y las obligaciones se olvidan.

Las fechas de final e inicio de año se vuelven propicias para la celebración, el poeta olvida el paso del tiempo, pero no esta vez ni por dedicarse al estudio, ni por ser esclavo de Eros, como pasaba en la primera composición de “Eróticas”, sino porque con Baco todas las penas se disipan, y estas fechas señaladas invitan a beber vino y a olvidarse del trabajo, de las obligaciones de toda índole. Esta es otra línea de lo dionisiaco desde una mirada más contemporánea; en dichas composiciones, por cierto, aparecen los años que terminan, una de las poquísimas referencias que rompen con la atemporalidad y la atopía propias del anacreontismo.

El poeta mismo se dirige a Eros en la composición VI de “Báquicas” y declara su triunfo, le ha ganado esta vez con otras armas, no las de Marte, no las de Eros mismo sino con:

el néctar que rebosa
en esta honda taza,
y por mi boca y pechos
hirviente se derrama.

El poeta opone el amor al vino, no van mezclados ni uno propicia al otro como pasaba en José Iglesias de la Casa, que el Baco invitaba al desenfreno erótico. Con una copa el poeta ha logrado dejar a un lado sus penurias pasionales de antaño. Ahora prefiere danzar y celebrar entre la multitud mientras antes vagaba solitario y perdido entre los bosques, presa de Cupido y de la belleza a la que se rindió en incontables ocasiones.

A partir de la IX oda de “Báquicas”, la invocación al ditirambo, la fuerza dionisiaca aumenta cada vez más. La XI presenta una especie de procesión que irá cuajando y materializándose en las demás odas de la segunda parte. De la soledad ha venido a la comunión iniciática en los cultos de Dionisos, de aquella copa que le brindara Clori en la II oda de esta sección, pasamos a inmensas corrientes de vino, a pedir acueductos agridulces al joven que le sirve, y ya en XVI se llega a la apoteosis, a una epifanía del poeta transformado en dios. La etapa de la tiranía en manos de Eros y de la amada había quedado atrás.

Mientras que en Anacreonte, en las anacreónticas griegas y en la tradición posterior la relación entre Eros, Venus y Baco parece indisoluble, al mismo tiempo que el sensualismo se liga al disfrute simposiaco, y el vino invita en José Iglesias de la Casa a gozar desenfrenadamente del amor; en Varona parece ser la liberación que el poeta deseaba de aquel dios tirano que siempre lo hacía padecer por algún amor no correspondido. Eros en Varona no se conforma con flechar a uno y que el otro tenga que padecer la indiferencia (casi siempre) de la amada, sino que el dios hará todo lo posible, como en la imitación que él llama “A Clori enojada”, por mover a discusiones, malos entendidos, enfrentamientos, celos y todo tipo de desavenencias para que la relación no funcione. El vino para Varona es el triunfo sobre Eros. Es una nueva oposición que no encontramos en el anacreontismo anterior. Si la amada en la primera sección casi sustituye a Cupido con sus características de lanzar flechas ella misma por los ojos, ser dura como el mármol ante los sentimientos

del enamorado, prender con su belleza y candidez que supera la hermosura de los propios dioses, y se vuelve tan tirana como el mismo dios; Varona terminará coronado en epifanía báquica al final de la segunda sección, triunfante sobre Eros que antes lo subyugaba, por lo que el culto dionisiaco en el poeta cubano es la salida y la victoria contra el amor tiránico que antes padecía. Este es un cambio, dentro de la tradición anacreóntica que evidencia una lectura personal del joven ante la poesía que lee y reescribe.

Si bien asume los postulados neoclásicos y es consecuente y exacto en el uso de las formas y la estructura, como consideraba Castillo y Ayensa que debía hacerse, el adolescente se inicia trasgrediendo, variando de modo sutil dentro de los moldes que ha aprendido en los autores españoles. No busca acriollar o cubanizar el género, prefiere beber de las fuentes y modelos europeos para de ahí crearse un estilo propio y una forma de decir personal, lo que no significa que no haya dentro de ese estilo diáfano, de esas imágenes idealizadas y cándidas, dentro de esas fuentes cristalinas otros modos más leves y casi imperceptibles de variar la tradición, de reinterpretar los modelos desde otra perspectiva, sin cambiar el tono, ni la coherencia léxica, ni el ambiente miniaturizado y esteticista de los autores dieciochescos. Varona hereda el anacreontismo español y lo hace correr como un riachuelo, como la fuente que él mismo describe cayendo desde la “musgosa peña”, y a veces parecería estático, permanece a ratos suave, dulce, diáfano, reposado sobre “la blanda orilla”, pero a la vez se desborda escurridizo y fugitivo, con fuerza dionisiaca. Son estas formas de variación en ondas leves, esos cambios que introduce dentro del género a partir del cumplimiento de los postulados neoclásicos, a partir de una estructura

impecable, lo que hace del anacreontismo varoniano un ejemplo peculiar y enriquecedor del género en Cuba.

II.5 José Martí y Enrique José Varona como paradigmas de la traducción anacreóntica en Cuba

Martí y Varona representan las dos líneas principales del tipo de traducción que se propone en la época, a mediados del siglo XIX. En 1832 había sido publicada la versión de Castiyo y Ayensa. Este se vio en la necesidad de hacer una traducción literal en prosa para respetar lo más posible el original griego, y otra en verso para demostrar que era capaz de versificar dichos contenidos. La idea que leemos en Luzán y en Piña sobre que la poesía debe ser escrita en verso es puesta en tela de juicio por Martí, como hemos tenido ocasión de ver. Las traducciones martianas pertenecen a sus cuadernos de apunte y no fueron terminadas, el poeta no les dio el acabado final, por eso traduce de modo literal los genitivos con valor posesivo y los participios griegos; sin embargo, en sus ejercicios de clases, en sus traducciones académicas de la adolescencia ya hay una modernidad que despunta y aparecen intensiones marcadas de voluntad de estilo e interpretación de los textos que traduce. Porque traducir para estos autores es interpretar. De estas interpretaciones paralelas de Varona y Martí emanan dos formas de entender los textos que reflejan la cosmovisión de cada autor y el modo personal en cada caso de acercarse al original griego.

Entre las versiones de anacreónticas que José Martí (9) y Varona (12) llevaron a cabo, coinciden cinco: “A su lira”/ “De mi lira” (XXIII); “A las mujeres”/ “De las mujeres” (XXIV); “Al amor”/ “De amor” (XXXIII); “A la paloma”/ “A una paloma” (XV); “A la cigarra”/ “A una cigarra” (XXXIV).

En “A su lira”/ “De mi lira”, por ejemplo, es más ingeniosa la solución que da Varona al proponer como complemento circunstancial de asunto lo que en griego es un acusativo, para que no surja la ambivalencia que tiene el procedimiento que utiliza José Martí.

Texto en griego: “legein Atreidaj” ... “Kadmon adein”.

Varona: “de los atridas” ... “de Cadmo cantar”.

(omite el verbo)

Martí: “**cantar** a los atridas” ... “**cantar** a Cadmo”.

El lector que no conozca el original griego podría confundir el complemento directo martiano con uno indirecto.

Sin embargo, es más acertado estilísticamente en Martí el uso que hace del verbo cantar durante todo el poema en su versión al castellano, partiendo de la contraposición que establece el texto entre lírica vs. épica. El apóstol traduce “cantar”, corresponda o no, cuando se lee “legein” (“decir”), “adein” (“cantar”), “hdon” (“cantaba”), “adei” (“canta”); para traducir “antefonei” (“contradice”), Martí usa el neologismo (señalado por la doctora

Elina Miranda en su artículo anteriormente citado) “contracantaba”. De este modo, es más evidente hasta en el nivel morfológico (“cantar” vs. “contracantaba”) la distancia entre el deseo y lo logrado y/o entre la épica y la lírica; también se potencia la relación entre la forma y el contenido del original. En este caso, Martí traductor se permite cierta libertad en la versión, subraya así el significado del texto con mayor énfasis que el propio texto griego, lo que contradice, de cierto modo, sus pretensiones de no dejar asomar la huella del traductor en su trabajo, aunque esto responde a sus propósitos de hacer más evidente el sentido general del texto, sin embargo, no deja de ser una marca personal que no aparece en el original.

En la versión de Varona no sucede así. El autor se ve forzado por la métrica y la rima. Omite “legein” en el primer verso y queda elíptico “adein” para el primero y segundo versos. El “adein” de la última cuarteta es traducido como “de” de dar (sin tilde en el original). Varona traduce “replica” (de modo más literal) cuando Martí escribe “contracantaba”.

En la traducción de la anacreóntica XXIV, sobre los regalos o dones de la naturaleza, ambos autores suplen el verbo “dio” en el primer verso, que en el original griego aparece en el segundo. Sin embargo, mientras Martí esta vez se mantiene más ceñido al orden y al modo literal, en Varona lo primero que aparece es el animal que ha recibido el don de la naturaleza, por lo que desde el principio, en esta construcción en priamel, en esta enumeración que ha de terminar en la mujer para cerrar con sus características, desde la

primera palabra el elemento más activo no es el sujeto, sino el complemento indirecto, y Varona lo hace resaltar desde las palabras iniciales de su traducción, lo cual se mantiene fiel y potencializa el sentido del original, de modo semejante a como Martí lo hacía con la repetición del verbo cantar en la traducción de la anacreóntica XXIII.

El pequeño poema que analizamos podemos dividirlo en dos partes, partiendo del contenido. Una primera parte que consta de la enumeración de los dones que naturaleza ha otorgado a los seres vivos hasta llegar al hombre, y la segunda parte que inicia con la mujer, para quien no ha quedado nada de regalo. Los siete primeros versos conforman la primera parte, mientras los otros seis, casi el 50 %, pertenecen a la segunda.

Varona adapta las formas griegas a la sintaxis española, coloca como primero el segundo verso griego por tener el verbo, y el primero lo deja en el segundo, pero altera también la sintaxis con el propósito antes señalado: si en el original y en versión literal diríamos “cuernos a los toros” (CD+CI), él invierte el orden para resaltar el sujeto que recibe el don de la naturaleza y dice “al toro cuernos”, en singular “toro” por asuntos de métrica. Mientras que en el texto griego se comienza por afirmar que la naturaleza otorgó dones varios a los animales, y es en el tercer verso donde los CI encabezan los enunciados hasta llegar al verso 8 donde es la mujer el CI; en la traducción de Varona desde el principio el CI tiene la mayor fuerza, por encima del sujeto naturaleza y de los dones, lo cual enfatiza en el carácter de posesión de estos atributos por parte de los CI.

Varona, en modo genérico, y por asuntos de métrica y coherencia por haberlo hecho antes, deja el CI en singular, y así lo hará en la mayoría de los casos, excepto en el verso 7 donde además coloca, por esta vez, el CI detrás del atributo que le otorga naturaleza. También nótese la diferencia entre el tono natural, literal y simple de Martí y la elaboración y artificiosidad de Varona, que aumentará en versos posteriores con hipérbaton y otros recursos. El mismo lenguaje que escoge Varona es más rebuscado y culto, y abundan latinismos como “natura”, “pece”. (Véanse los Apéndices)

Martí mantiene el complemento directo, el don otorgado por la naturaleza como primer elemento a señalar en la traducción (a diferencia de Varona) hasta que llega a la mujer. La versión de Martí, en este sentido, es también coherente desde el principio, y en comparación con la versión varoniana el apóstol suaviza la inferioridad de la mujer que está presente en el original griego, la cual no resuelve ni supera, pues para ello debía variar el poema todo y su sentido, pero al menos no cae en el otro extremo, que es la enunciación expresa de la incapacidad femenina, por parte de Varona, sin que esté en el original expresamente, aunque se sepa el modo de pensar de los antiguos y se infiera en el texto. Varona dice:

Alto ingenio a los hombres,
Que en la mujer no vemos.

Mientras Martí traduce:

“el pensamiento a los hombres.// Para las mujeres no tenía ya.”

Y la traducción literal sería:

a los hombres el conocimiento

para las mujeres ya no tenía.

Por lo que el verso “Que en la mujer no vemos” no solo niega un don a la mujer sino que le niega la capacidad de pensamiento al ser femenino de un modo más rotundo que el propio texto griego.

Martí se sigue manteniendo más cercano al sentido literal, mientras Varona en lugar de conjunto, inmensidad o carrera de dientes deja solo dientes e introduce el adjetivo fieros relativo a dientes, pero con león en medio, de modo hiperbático, y a causa de la métrica, según parece:

Martí: carrera de dientes a los leones

Varona: dientes al león fieros

Literal: a los leones inmensidad de dientes.

Martí, como señalamos en su traducción ya, luego de presentar a la naturaleza como sujeto, coloca el CD delante, lo que enfatiza en la idea de que es algo dado por la

naturaleza, y este es el sentido que subraya dentro del texto, mientras que Varona, por su parte, hace lo contrario, haciendo resaltar la convención literaria y simbólica del recurso de personificación de la naturaleza presente en el original y coherente a lo que ya había hecho en su traducción de los versos finales en XXIII.

Varona traduce “alto ingenio”, agrega ese adjetivo que no está en el original, en principio por asuntos de métrica, pero que tendrá connotaciones muy fuertes en contra de la mujer, cuando se lee el verso siguiente, una traducción libérrima del original.

La versión de Varona, por la métrica y la rima alcanza concisión y se ve forzada en algunos momentos a mínimas variaciones. Martí persigue un sentido más literal, lo que no quita que pretenda expresamente hacer sobresalir más el complemento directo en sentido general en la traducción en la primera parte del poema, para que luego, al hablar de la mujer, esta alcance mayor relevancia. Varona hace lo contrario, hace resaltar en principio de verso el complemento indirecto, a quien va dirigido el don de la naturaleza. Desde el principio el autor señala primero el CI, antes que el sujeto “Naturaleza” que es el primer elemento en el texto griego.

Ante el final de Varona “al hierro vence y fuego”, ante ese fuego de rara sintaxis, sin preposición por fuerza de la métrica, se puede oponer el simple y acabado final de la traducción de Martí, que persigue la sencillez y la fluidez del verso griego. Varona utiliza palabras más altisonantes, giros a veces por causa de la métrica, hipérboles que no están

en el original, agrega dos adjetivos para completar un verso, mientras Martí se mantiene más cercano al texto original.

En la versión de la anacreóntica XXXIII que ya hemos visto traducida por Zequeira y versionada en las imitaciones de Varona, la coordinación copulativa que hace Martí va encaminada a la entrada de Eros en el texto, de modo que esa conjunción “y” encauza una gradación para llegar de manera seguida y fluida a la aparición de Eros, sin que se haga una pausa tan fuerte como la que exige y coloca el texto griego con el punto alto que equivale a los dos puntos o al punto y coma, que sí respeta y mantiene Varona, el cual tampoco hace la coordinación copulativa que encontramos en Martí. En Martí esto está dirigido a la ubicación y preparación de la situación en que se moverá el texto de una manera más expresa, donde los antecedentes a la llegada de Eros parecen como anunciarlo. Varona respeta las yuxtaposiciones del original y eso está en consonancia con su estilo conciso y sus formas simples y resumidas:

Martí: y las tribus todas de los mortales

Varona: (v. 2, 2da cuart) los mortales sosiegan

literal: todos los pueblos de los mortales

Varona vuelve a intercambiar el orden de los versos 4 y 5 que corresponden a los versos 4 y 3 de la segunda cuarteta de su composición-traducción. Martí sigue siendo más apegado al texto original, y esto se lo permite principalmente el hacer la traducción en

prosa y no tener las limitaciones de la métrica y la rima que sí enfrenta Varona al asumir la tradición dieciochesca de los imitadores y traductores anacreónticos españoles.

Varona no traduce de modo literal, omite “todos los pueblos de” y mantiene solo “mortales”. Por “yacer” traduce “sosegar”, y realmente este elemento pertenecería al otro verso en el original griego. De ahí que también los asuntos de métrica y rima exigen muchas veces una economía de recursos, una concisión, un resumen de los términos y las frases del original, así como cambios de palabras y formas verbales.

Martí se mantiene más apegado a la traducción literal. Esto se explica, primero por sus concepciones respecto a la traducción, segundo por ser estas traducciones de clases, donde muchas veces la traducción literal evidencia el ejercicio escolar que llevaba a cabo. Al mismo tiempo que, como ha sido señalado y demostrado por Elina Miranda y Fina García-Maruz, existen características estilísticas sobresalientes en dichas traducciones, así como soluciones acertadas y coherentes ante los problemas que impone el original al ser llevado a lengua española, también la exacta traducción del participio de aoristo griego así como los genitivos con valor posesivo que han de ser traducido al español como los equivalentes en los pronombres posesivos en español, y que el traduce de modo literal “de mí” en lugar de “mi” o “mío” evidencian que estamos en presencia de un proceso de elaboración que no fue completamente consumado.

En el verso 6:

Martí: entonces, el amor habiéndose presentado

Varona: Amor sobreviniendo

Literal: Entonces habiéndose acercado Eros

Ambos autores traducen cercanos al original, Varona omite el “entonces”, lo que hace su texto más parco, simple y de estilo exacto y sencillo. Martí traduce de modo exacto el participio de aoristo griego, Varona lo traduce como gerundio y como acción simultánea, pero mantiene el sentido, incluso con el uso del gerundio que puede significar acción anterior, como sucede en este caso.

En el verso 7:

Martí: golpeaba los pasadores de las puertas de mí

Varona: golpeaba mis puertas

Literal: tocaba los cerrojos de mis puertas

Se evidencia, pues, lo que habíamos explicado antes sobre la traducción literal de Martí en el caso del genitivo con valor de posesivo, lo que señala la traducción como incompleta y como ejercicio intermedio. Martí se mantiene más apegado al original también en el resto del verso, Varona vuelve a reducir “los cerrojos de mis puertas”, al sustantivo que está contenido en el complemento de nombre, que es el más importante en el conjunto en el

plano del contenido, y por ello, como había hecho ya en otra ocasión en este mismo poema, lo restringe a “mis puertas”. Mientras el original griego enuncia el todo por sus partes, “todos los pueblos de los mortales” antes y ahora “los cerrojos de mis puertas” para decir los hombres o mortales y la(s) puerta(s), lo cual está en consonancia con el estilo engolado posthelenístico al que pertenece la composición griega, Varona lo adapta a los requerimientos métricos y rítmicos, o sea a las exigencias formales de la tradición española en la que él se incarta, y a su vez es coherente con la sencillez de lenguaje, la claridad de sentido y la simplicidad de las formas que defendía el neoclasicismo.

En el verso 10:

Martí: Y el amor dijo: abre

Varona: A lo que él: -Abre-, clama,

Literal: Pero Eros – Abre- dice

Martí adapta a la sitanxis española el orden del texto griego, y vuelve a usar la coordinación copulativa. La traducción literal que hemos hecho asume la partícula griega como “pero” por el contexto, en oposición de lo que ha dicho antes el sujeto lírico, mas podría ser la copulativa “pues” y podría ser traducida por “y” como hace Martí. Este muestra en su traducción una tendencia por la coordinación copulativa. Varona, manteniendo la idea adversativa, la contrarrespuesta: escribe “a lo que él”.

Cuando el niño que ha llamado a la puerta del hombre se presenta, Varona introduce una subordinada en función de complemento del sustantivo “niño”, y traduce el verbo no en

primera persona del singular, sino en tercera. Este desplazamiento desde la primera persona del original hacia la tercera y la subordinación crean un discurso que evidencia más expresamente el propósito de persuadir y compadecer al interlocutor. Martí introduce el pronombre demostrativo “esta” que califica a “noche” y da un sentido de inmediatez dentro de la situación. Varona califica a la noche de lluviosa, adjetivo que no aparece en el original, pero que se deduce por la narración posterior. Varona traduce “sin luz” por “sin luna”. Traduce “yerra” en presente por el perfecto griego “me he perdido”. Martí también mantiene el presente con su “ando vagando”.

Martí busca, indiscutiblemente, ser lo más literal y cercano al texto posible, primeramente porque está llevando a cabo un ejercicio de primer acercamiento al texto original, y al mismo tiempo que adhiere y entiende las formas del griego, busca soluciones en su lengua, se alternan en él los procedimientos literales y la búsqueda de correlaciones adecuadas al español.

Suele traducir Martí el “δ'” griego que es una conjunción por la conjunción copulativa “y”. Varona sigue restringiendo las ideas al menor número de palabras posibles para adecuarse al metro y a la vez mantiene también como consecuencia de esto un lenguaje sencillo y ajustado.

Varona convierte lo que es en el original tres versos en una cuarteta, o sea, que aumenta en uno, y agrega “ante mis ojos” “con saetas” que no están en el original, por cuestiones

métricas. De ahí que en muchos casos la métrica le obliga a ser conciso y económico y en otros se ve obligado a rellenar la línea rítmica con elementos que no está en el original y que mantengan la idea traducida. Hay omisiones y ampliaciones en la traducción, aunque en este caso abundan las elisiones. Martí es más conciso y exacto ahora, cercano al original. Se nota el uso del hipérbaton en el verso tercero de la cuarteta de Varona. Varona traduce “se presenta” donde el original dice “contemplo”.

El carácter activo del niño en la traducción cubana, que para Varona es en este caso “rapaz” y tiene función de sujeto cuando en el original es el complemento directo y recibe la acción de ser contemplado por el sujeto lírico, se potencia con la notación que esta palabra tiene de villano, pues en el texto de Varona hay una búsqueda en crescendo de descubrir las malas intenciones del niño-dios. A ello se debe que la misma palabra griega βρέφος la traduzca como “niño” primero y luego como “rapaz”. Téngase en cuenta que anteriormente el mismo dioscecillo utilizó un discurso en tercera persona para mover a la compasión de su interlocutor, por lo que lo está presentando con dobles intenciones, con pretensiones de engaño, de hacerse la víctima. Y luego ya no es un niño, en esta estrofa es llamado “rapaz”, lo que preconditiona al receptor al saber también de qué viene armado Eros.

Martí divide el texto griego en dos párrafos, a partir del verso 19 del original comienza un segundo párrafo en su versión en prosa. Esta división no es mero corte formal, sino que responde a una interpretación y a una división del contenido. Hasta aquí el hombre se ha

despertado, ha abierto la puerta, ha visto al niño. A partir de ahora el niño entrará en su casa. Para Martí el cambio de los espacios, la entrada del infante al espacio íntimo del hombre marca un cambio fundamental. Comienza aquí la relación entre el pequeño y el hombre, la intimidad entre ambos y la intromisión en el espacio personal e íntimo del dios en la morada del hombre, una epifanía que engendra un vuelco sustancial.

Al ser más literal Martí en un fragmento como este, su sintaxis se acerca más al griego y en español suena un poco extraña. No menciona, a semejanza del original, la palabra lluvia ni ningún vocablo relacionado con ella, a diferencia de Varona que desde el comienzo nos dice que es una “lluviosa noche” y al avanzar quiere saber si “la lluvia” ha dañado la cuerda del arco, algo que no está expreso en el original, que se infiere y que Varona explicita en su traducción.

Versos 24-26:

Martí: Ea – dijo, probaremos este arco por si la cuerda habiendo sido mojada, está dañada ahora en algo para mí.

Varona: dice: “¡Ea!

Veamos si la lluvia

ha dañado mi cuerda”.

Literal: ea -dice- probaré

este arco con respecto a qué para mí ahora

se daña después de resonar la cuerda.

Varona resume de un modo encomiable los versos griegos manteniendo la idea. La traducción de Varona parece un resumen del original. En el texto griego aparece “arco” y “cuerda”, y él lo abrevia con el segundo término y con el uso del sustantivo “lluvia” se ahorra traducir el otro participio griego. Ambos usan el plural, por lo que han utilizado una versión que parte del manuscrito de Stephanus, pues la edición de Brioso Sánchez con la que trabajamos tiene el verbo en primera persona del singular y denota que la otra forma con la que han trabajado los autores decimonónicos procede del manuscrito de Stephanus.

Martí traduce δ' como “y”, de acuerdo al contexto, al igual que Varona. Martí traduce literalmente. Varona traduce “fiero” por “como aguijon”, este adjetivo entra dentro de la gradación que el autor usa para hacer entrever la fierecilla malévola y calculadora que hay tras este supuesto inofensivo niño. Es un “niño” abandonado que pide auxilio, luego un “rapaz” y ahora un arquero “fiero”. Varona traduce, por error al parecer, “tiendo” por “extiende”. Aquí sí coinciden el presente narrativo del original y el que ha utilizado Varona anteriormente y también en este caso durante la pequeña historia.

Martí, más apegado al texto griego, es más exacto en su traducción en este caso. Varona en

su traducción hace dos versos de uno en el original, y con la variación que introduce “así me befa” por “dice” (que corresponde al siguiente verso), junto a la posible traducción del participio como “huyendo” sin perder la otra posible traducción “a saltos” (saltando), enfatiza en el carácter traidor, maltido y pillo del visitante (pues huye y se burla del ser humano), que ha venido trabajando y reflejando durante toda su versión a partir de matices que no están en el original, pero que forman parte del imaginario anacreóntico y en sentido general de la imagen de Cupido.

Varona utiliza el plural “alegrémonos” que en su traducción es irónico (como lo interpreta Brioso Sánchez en los comentarios a su edición), por el tratamiento que hemos visto da a la figura de Cupido a partir de la tradición. Martí dice, literalmente “alégrate”. Este regocijo, el primero irónico y el segundo más bien iniciático por la interpretación que se deduce de la traducción de Martí, marca la diferencia en la perspectiva de las dos versiones. Varona recrea la tradición heredada más apegado a ella y a la figura tradicional de Eros, que deviene en sus imitaciones dios traicionero y malévolo, implacable enemigo del amante. Martí nos propone un regocijo que une dolor y placer, como veremos en la traducción de los próximos versos, por lo que las palabras del joven dios no son irónicas sino reveladoras, pues este dios juguetón ha venido a revelar un secreto, una especie de misterio iniciático.

La interpretación que se deduce de la traducción de Martí (que las dos razones que da Cupido son causa de regocijo para el sujeto lírico herido) es posible a partir del texto

griego por la estructura balanceada que se utiliza en la versión que manejan los autores decimonónicos que analizamos, que, vale aclararlo, es distinta de la de Briosó Sánchez, donde esta estructura balanceada no aparece y la única posible interpretación del pasaje es de ironía y burla por parte del dios.

El texto griego de Briosó Sánchez dice:

Briosó: κέρας ἀβλαβὲς μένει μοι

Steph.: Κέρας ἀβλαβὲς μέν ἐστι

σὺ δὲ καρδίαν πονήσεις

Esta variación que parece tan simple e intrascendente será definitoria no solo en el pensamiento y la obra de José Martí, sino que marca un *continuum* en la gestación creación de *Ismaelillo* y la interpretación que de aquí se deduce se constata en una imitación personal que el autor hace de este poema en su cuaderno de apuntes, lo que nos presenta a Martí no solo como traductor de anacreónticas en su etapa de estudiante, sino como posterior imitador de este poema específico que nos ocupa y que luego dará a luz el poemario *Ismaelillo* que es considerado como el indicador del modernismo en Latinoamérica.

La traducción literal del texto de Briosó sería:

el arco permanece intacto para mí/ pero tú padecerás en el corazón.

La traducción literal del texto que trasmite Stephanus que fue manejado por los autores cubanos es:

Por un lado el arco está intacto/ por el otro tú padecerás en el corazón.

La ausencia de estructura balanceada, la presencia de oposición entre “para mí” vs. “tú” en el texto de Briosio junto a lo que él mismo señala sobre el verbo alegrarse, dan el sentido inequívoco de ironía a esa copia. Al contrario de lo que sucede en el texto promulgado por Stephanus que permite en su ambivalencia las dos interpretaciones que dan los autores cubanos.

Martí traduce la estructura balanceada con la conjunción “y”, lo cual es permitido y correcto, por lo que incluye tanto el padecimiento del hombre como el hecho de que el arco esté sano. Varona, para enfatizar en la burla y el carácter maldito y pícaro del dios, dice “¡por cierto!”, lo cual es una ampliación que no aparece en el original, y agrega “asaz” para hacer más intenso el daño causado, por lo que en este caso utiliza ampliaciones requeridas por el metro y a la vez por sus intereses para acentuar su interpretación. Si bien en Martí el dios Eros no pierde ese sentido juguetón, ese carácter travieso, ni en esta traducción ni en la versión referida, ni en la imagen de su hijo en *Ismaelillo*, lo nuevo es que

el dolor y el placer aquí se conjugan en esta visita, en esta epifanía, y la idea de que el amor produce sufrimientos y a la vez causa felicidad está también en el imaginario tradicional. La conjunción de dolor y satisfacción, la figura del niño, la herida causada, el juego, la visita de un extraño en la noche, serán elementos que se conjugarán en la obra de Martí como germen de milagro, de misterio, de epifanía, tendrá que ver con su sentimiento paternal, con la idea de trascendencia, con su concepción de que “sufrir bien, por algo que lo merezca, da juventud y hermosura” y de asumir el dolor y el padecimiento como modo de purificación y medio de alcanzar el conocimiento, a lo que se sumará en Fina García-Marruz la idea de redención, del mesías niño, del cristianismo, todo ello parte de esta traducción martiana, si no enteramente, pues en gran medida. La transmisión del texto de Stephanus, pues, condicionó esta interpretación, por lo que el fraudulento humanista, pillo como el mismo Eros merece en algunas ocasiones nuestro agradecimiento.

Una de las principales conclusiones que se puede sacar en este caso es que en la traducción a veces el estar apegado al texto original permite exactitud, precisión y fidelidad, otras veces, como es el caso de Varona, la métrica y la rima obligan a buscar medios concisos para decir lo mismo en menos palabras y los resultados pueden ser muy positivos, pero también estas exigencias formales a veces obligan a ampliaciones que no aparecen en el original. En el caso de Martí, aunque existen buenas soluciones a veces frente a las exigencias que impone el acto de traducir, su interés en esta versión específica es tratar de traducir lo más cercano al original posible, a veces de modo tan literal que no tiene un

sentido exacto en castellano, como sucede con los genitivos de valor posesivo. Por lo que nos parece que la lección está en saber mantener el sentido de la frase y los recursos estilísticos de valor en el plano del contenido, unas veces apegado al texto original lo más posible, y otras buscando equivalencias formales y léxicas que permitan una cercana versión de las ideas del original.

II.6 La tradición revisada o la dispersión del yo. Fina García Marruz

y José Félix León

Desde la primera frase en “Una oda para Anacreonte” de Fina García-Marruz (La Habana, 1923), se siente el golpe intermitente de las citas y los intertextos, también como vara de jacinto, en manos del dios Amor. Las referencias en la recreación anacreóntica que la autora lleva a cabo no pertenecen solo a la antología de imitaciones griegas. En una nota introductoria al poema, la poetisa declara una parte de los autores que cita o parafrasea en el largo texto; introduce “algunas de las voces de la poesía universal”. Entre ellas menciona a poetas que van desde Salomón y Homero hasta San Juan de la Cruz, Keats, Martí, Darío y Roque Dalton.

En esta filtración incesante de la poesía, en esta selección canónica e intencionada de la autora se evidencia aquello que reglamentaba Quintiliano sobre la imitación de los modelos: leerlos hasta que sus palabras sean como la sangre en nuestras venas, escoger de ellos los logros, seleccionar los principales y más trascendentes procedimientos de cada uno para unirlos luego en una obra nueva. Y Fina, en este catálogo poético, en esta nueva colección anacreóntica o lírica (en cualquier caso se trata de lo mismo) propone un canon, una lectura, una interpretación a través de la cita, la reelaboración y la traducción libre de la tradición que hemos venido describiendo durante nuestro estudio.

Brioso Sánchez, como hemos visto, señala la mezcla y fusión de varios temas en muchas de

las composiciones griegas y destaca la “capacidad de absorción de temas y géneros, a la manera del epigrama” que posee el anacreontismo [Brioso, 1981: LXIII]; a esa capacidad se adhiere Fina y de ella se aprovecha para introducir nuevos paradigmas dentro de la poesía anacreóntica, para poner el canon al día: al legado de Homero, Platón, Catulo y de la colección misma, a los referentes helenísticos, agrega la poesía de autores modernos como Heredia, Zenea, Juan Ramón Jiménez, y entremezcla el pensamiento cristiano con el legado grecolatino.

Como en la colección teognidea, Fina sigue distintos grados de elaboración del referente, va desde la cita textual de Martí u otro poeta, hasta la libre y personal recreación de las anacreónticas XXIII y XXXIII, por ejemplo; parafrasea algún pasaje de la *anacreontea* o del *Cantar de los cantares*, hace una rápida alusión a un verso de Poe, sienta a Anacreonte entre los comensales de Platón en *El Banquete*; contextualiza todas estas obras en un nuevo espacio, con otros referentes y los hace converger en sus propósitos, en pos las ideas que nos quiere transmitir. Como explica Doležel, Fina “transduce”, relee, reinterpreta toda la poesía anterior porque sabe que “la adaptación es el principal portador de la tradición literaria” y nos lleva hacia espacios nuevos, hacia vecindades no vistas antes, a relaciones entre poetas de distinta estética, de diferentes concepciones que ella filtra y une desde su sensibilidad y la experiencia.

En García-Marruz la fabulación poética y ensayística son dos formas de creación convergentes y entrelazadas por vasos comunicantes. La investigación lleva a la autora a la creación lírica. En su estudio sobre *Ismaelillo* la ensayista estudia la génesis del poemario,

las relaciones entre Martí y el anacreontismo, comenta y analiza las traducciones del adolescente y se pronuncia sobre la labor traductológica: cree que es preciso acercarse al original, a la materia dura y genésica del prototexto, y así señala que prefiere la versión en prosa de Ayensa o la del propio Martí, a la de Quevedo, tan reelaborada y casi perdido el texto original dentro de la versión. Sin embargo, en esta recreación, Fina sigue los procedimientos que los mismos Villegas, Quevedo, y el propio Zequeira en Cuba llevan a cabo en las libres recreaciones que hacen de los poemas griegos. Para los autores españoles, traducir era también recrear sin límites, innovar, leer desde la sensibilidad de su época y de su persona el legado anterior, pues, como hemos visto, el concepto de la traducción más fiel y apegado al original es posterior. Y esto es lo que hace Fina con la oda XXXIII de la colección anacreóntica, la cual reelabora e interrumpe con nuevas citas de otros autores, con referencias cristianas, con una lectura de revelación y misterio iniciático, de milagro mesiánico que ya estaba en la traducción martiana que ella conoce y cita, y que el propio Martí había recreado en un texto de su cuaderno de apuntes que es, además, reproducido de modo íntegro por la autora en su texto.

Fina dialoga también con la tradición anacreóntica cubana que le antecede. Si por un lado su poema inmenso recuerda los versos sobre el mar de Keats, también nos hace pensar en la larga Oda a Carlos III de Manuel de Zequeira que ella ha leído y que comenta en el estudio que hace sobre el autor cubano. Larga como la del poeta del siglo XIX, la oda de Fina a su vez está escrita en prosa y crea así la analogía con las traducciones que realizan José Martí y Laura Mestre de las odas griegas. Si Zequeira une a Marte y a Eros, Fina conjuga Cupido con Mesías, llama al dioscello “Ismaelillo griego” y se mueve, como

Zequeira, hablando entre la multitud. Fina se define con este texto como una anacreónica cristiana y una martiana anacreónica.

Esta convergencia de todas las voces, del canon literario que propone García-Marruz desde una voz que asume otras enunciaciones, unidas en un único texto; y la polifonía que caracteriza al poema de principio a fin (donde se habla a Anacreonte, se contesta, se dialoga con los atenienses, se pregunta, se introducen historias inesperadas, fragmentos *in media res*) continúa la descentralización autoral, la impostación y el ocultamiento que ha caracterizado a la tradición anacreónica. Porque el poema existe para poseerlo, para reescribirlo, para interpretarlo desde nuevos paradigmas, desde posturas propias, y eso hace la autora.

Las principales odas anacreónicas que la poetisa cita o reelabora en el poema son la XXXI, la XIII, la XXIII, la XXII, la XXXIII, la XXVIII, la XXVII, la XIV, la XVIII B, la XV, la XI, la XXXIV, la LV, la VIII, la XVIII A, la IX, la XXIX, la IV, la XLII, la XLVII y la XVI, haciéndolas dialogar con fragmentos originales de Anacreonte (como el 15P, 51P y 72P). De aquí se pueden extraer los temas del anacreontismo con los que la autora dialoga e interpreta dicha tradición desde su perspectiva y su poética personal: el amor (odas XXXI, XXIII, XXII, XIII, XVIII, XXVII, XIV, XI y f. 72P) y el vino o el ambiente simposíaco (odas XVIII, 51P, 15P, XLII), principalmente, que, como se ha podido ver, son los dos temas que le atribuían al poeta desde los comentaristas antiguos. Otras temáticas que pueden coincidir o no con algunas odas que también tratan sobre el vino y el amor son la transformación o metamorfosis (XXII), la oposición entre épica y lírica o entre Amor y Marte y el odio por la

guerra (XXVIII, XXXIV, IX, XXIX), el *locus amoenus* y el canto a la paz y a la naturaleza (XVIII B, XLVI), animales (XV, XXXIV), la ékfrasis (XI, IV, XVI), la rosa (LV), el rechazo a las riquezas (VIII, IX); el tema del vino y de la festividad toma gran importancia en la segunda mitad del poema, el Anacreonte de la poetisa baila rejuvenecido, como en la colección, mientras el sujeto lírico le pregunta cuál es el secreto que guarda, por qué tanta alegría.

Las relaciones entre Dionisos y Cristo, entre el niño Amor y el Mesías, entre el vino y la sangre, entre la visita de Eros y la transformación del hombre, entre el dolor y la dulzura que causa el aguijón del dios establecen los presupuestos para hacer una lectura cristiana del legado anacreóntico. Este niño que ha venido a visitar al anciano solitario trae consigo un misterio, una revelación, una luz “que ilumina y mata”, un dolor fecundo. La dualidad del dios helenístico, del dulce-amargo de Safo también es entendida como la revelación de lo trascendente, que abre los ojos a un entendimiento distinto, a una verdad revelada, y que a la vez causa dolor y pesar, todo lo cual está en la traducción que Martí hace de la anacreóntica XXXIII, como hemos visto.

Las referencias de la escritora pueden tener varias formas, aparecen como cita exacta, a veces entrecomillada; como alusión de paso (en el caso de “El cuervo” de Poe); cambiando solo la persona de enunciación, como hace con la oda XXIII al principio del poema o de la XV sobre una paloma; en una larga recreación, cita y referencia a otra versión del mismo poema, en el caso de la oda XXXIII que Fina conoce por su estudio del anacreontismo en Martí; mediante la recreación de un texto literario, en el caso de “El banquete”. Pero indiscutiblemente la oda que se convierte en eje de sus fabulaciones y de su interpretación

es la XXXIII, el niño Amor que visita al anciano poeta. La misma aparece en el poema de las más disímiles formas, como se ha visto, y de forma intermitente, se interrumpe y al rato se retoma de nuevo, se encadena con otros poemas, otros autores, con la idea mesiánica que Fina propone.

Hay una intimidad, una confesión rara, distinta, en el inicio del poema. El sujeto lírico habla al ente ficcional, al Anacreonte que se mueve entre la realidad histórica de algunos datos que maneja la poetisa y los rasgos que ha heredado de la tradición literaria. Pero no le cuenta algo personal, le explica, como tratando de convencerlo, de que es él quien quería cantar a Cadmo (oda XXIII). Para un lector que sabe que estos poemas son posteriores, dato que no maneja García-Marruz por trabajar con material decimonónico, es interesante ver la configuración entre la historia y la ficción que la escritora va dando a la figura del poeta griego, tanto de su estilo literario como de su carácter. Ese encuentro con el dios helenístico fue el que trajo el cambio, el que hizo entonar al poeta “un canto enloquecedor”.

Después de referir las distintas tiranías por las que pasó el poeta y perfilar su figura con algunos datos históricos, la poetisa pregunta a esa segunda persona inmanente qué fue lo que vio en sus tantos éxodos y viajes. Entonces, el personaje responde a las preguntas del sujeto lírico:

Vi la embriaguez de los vencedores después de las libaciones y batallas. Vi el vino de las riñas y de las disensiones, la codicia del oro y la mujer, la nave

erizada de amenazas que asaltan como un ladrón las riberas dormidas. Vi la corrupción invadiendo las islas del amparo, y a las tres Ancianas, la Batalla, el Poder y la Muerte. ¡Para ellas forja el cojo Vulcano lanzas, cascos y escudos en sus talleres rojizos!

Las palabras que he subrayado en el texto son elementos que tendrán doble significación en el poema. Come en el *Ismaelillo* de Martí, el oro se confundirá con los rizos del niño, con este “niño de oro” y con el maligno “amarillo rey de los hombres”; las flechas del dios serán de un oro limpio que significa y representa la pureza del alma, y a su vez los hombres se enfrentarán por la codicia, esa otra cara del oro martiano que Fina relee y que así mismo aparece en las anacreónticas, será distinto a la llave de oro encontrada en el pez de Polícrates. Embriaguez tendrá el poeta pasada la mitad de la composición de la autora; festividad y vino, pero ese no será el “vino de las riñas”, sino el de la iniciación en ese misterio que hace bailar y festejar sin descanso al anciano. Vulcano, como en la anacreóntica IV, será invocado para que esculpa una copa profunda, así resume la cubana el contenido de la composición griega: “Vulcano que labras la plata, no me hagas un arnés, sino un vaso, para invitar a una cena a los mortales. Labra alrededor la copa: vides y racimos en ella.” Nótese la concisión de sus palabras, cómo usa el resumen y la sencillez que se ha destacado en las anacreónticas, llevado a los extremos. Y la mujer será, como en las anacreónticas, como también en el poeta de Teos, alabada a través de las citas o reescrituras de las odas griegas y de los fragmentos conservados del lírico arcaico.

Cuando estaba harto de guerras y codicias, apareció un niño, como en la imitación de

Zequeira: después de cantar los combates y las hazañas, el tono de su lira cambió hacia los temas amorosos. Y fue llamado a otro campo de batalla, al amor como lucha, al amor como guerra, como enfrentamiento perenne que también es parte del imaginario helenístico. En esa lucha, como en la anacreóntica XIII, el Amor se lanzó él mismo contra el pecho del poeta, y vino entonces la otra embriaguez. El vino y el gozo que él produce es interpretado por la autora como iniciación que parte del encuentro con Eros, y así relee la tradición: “creen que me he hartado del vino de sus toneles, porque canto y bailo y anuncio la Alegría, y porque con el cabello gris me acerco a su jardín.” Esta festividad nueva, esta ebriedad y este jardín se transparentan en la mirada del sujeto lírico hacia otras dimensiones. Para ello le han servido los paralelismos que toma de la tradición y que reestructura y reescribe.

Después de una versión de la anacreóntica XXII sobre las metamorfosis del amante para estar cerca de la amada, comienza la larga recreación de la oda XXXIII, sobre la visita de Eros. El niño toca en el cristal; ese toque cristalino y agudo ha durado toda la noche. Porque, a diferencia del referente anacreóntico, el dios ha estado mucho tiempo insistiendo para entrar hasta que el anciano le abre. Este cambio obedece a la relación del poema con Edgar Allan Poe, y esos procedimientos están tomados, en parte, de “El cuervo”, donde el sujeto lírico sí demora mucho para abrir la puerta de su habitación después de escuchar varias veces los toques. Hilbert Highet ha señalado el poema de Poe como una versión de la anacreóntica XXXIII, coherente con ello, Fina interrelaciona su mirada personal con el texto griego y las versiones del poeta norteamericano y de José

Martí.

Es la lechuza, que podría ser interpretada como un eco del busto de Palas que menciona Poe, quien alerta al anciano de lo que le sucederá si le abre al muchacho. Pero él no le hace caso y accede a recibir al visitante que se ha mojado de rocío y no bajo la supuesta lluvia que interpretan y traducen Enrique José Varona y Manuel de Zequeira en sus respectivas versiones.

El niño que hiere se hiere, el niño que mata muere en la recreación de Martí, y de ese niño muerto nace un niño. Esta idea de nacimiento y muerte, de locura, de embriaguez de gozo y luz tienen que ver con la poética martiana, con aquel “ebrigo de gozo/ de gozo yo ebrio” en su *Ismaelillo* y también con el culto dionisiaco relacionado con la venida, muerte y resurrección de Cristo. Porque si Cupido es el Ismaelillo griego, Cristo es el Ismaelillo cristiano. Fina se incerta en la tradición de cristianizaciones que marcan una línea en el anacreontismo desde el período bizantino y que llega hasta el siglo XVIII. Pero la autora cubana hace una interrelación de símbolos, conceptos, imágenes que parten del arsenal anacreóntico y recrean las ideas tanto estéticas como de pensamiento que defiende y quiere exponer. De Eros salta al Mesías, de Anacreonte y Polícrates a la leyenda del pez: la palabra pez en griego es símbolo del cristianismo. Vino y sangre redentora se unen a misterio, muerte y epifanía; la novia de los versos salomónicos entra a la tienda de vino con el amado y se deja poseer. Sigue siendo el amor gozo que se sufre, padecimiento dulce. García-Marruz crea un entramado complejo de citas y referencias, una red, como neuronas entrelazadas entre las que encontramos referencias y gustos literarios, ideas sobre la

trascendencia del alma y continuidad de la tradición grecolatina. Para ello la autora parte del arsenal anacreóntico: la exaltación a la amada, la festividad y disfrute en el *convivium*, la imagen heredada y reelaborada de Eros, así como procedimientos propios del anacreontismo como la *ékfrasis*, el motivo del sueño, la mezcla entre tradición y contemporaneidad y la imagen ficcional del personaje Anacreonte.

En esta larga oda lo diverso está en lo uno, el león y el cordero conviven en una misma constelación, así se hace alusión a la égloga IV de Virgilio interpretada por el cristianismo como anuncio de la venida del Mesías. Fina entrelaza motivos de la tradición, versos de los poetas contemporáneos, pasajes de la *anacreontea* para transmitir esa embriaguez de amor. Lo martiano, lo lírico, lo anacreóntico, lo cristiano, lo dionisiaco, el deseo sexual, lo festivo se conjugan para cantar al amor como misterio, a la piedad como revelación, como encarnación del dulce-amargo.

En el análisis que hace la autora de la génesis de *Ismaelillo*, relaciona a Eros con el niño que va sobre los hombros de San Cristobal, el fundador de La Habana, y en esta recreación, a partir de una “Cádiz” mencionada en la anacreóntica XIV (otra vez el equívoco exprofeso en el anacreontismo) que no es, claro está, la Cádiz española; se llega a América, porque:

Hay un lugar que no aparece en las cartas marítimas, donde los vientos alisios soplan y a veces me llevan. De Cádiz, Gades, salieron las carabelas del Descubrimiento. Codiciosos de oro, iban sólo en búsqueda de unas vanas especias, y hallaron un cielo y una tierra nuevos. ¡Primer exceso de tu

travieso salto, Niño! «¿Quieres que te cuente aún los amores de mi alma, los de más allá de Cádiz, los de los Batrianos y los Indios?» Hablan de error de los códigos. No dirías Gades, Cádiz, sino Gadora, ciudad de Antioquía, en la Siria. Discuten de lo probable, mientras tú miras las costas ignoradas, donde el ánade da un grito.

No importan a la autora la exactitud geográfica, la cientificidad, no puede perderse en esas cosas, en lo probable, sino que mira hacia “costas ignoradas”, hacia el misterio desconocido, hacia una naturaleza más real en tanto va hacia adentro y refleja el estado del alma, como en el anacreontismo. También en las palabras del personaje Anacreonte al participar del banquete platónico dentro de este poema se deduce que al poeta no le interesa el conocimiento tradicional, sino que busca otras verdades tal vez menos visibles, esquivas a la razón humana, como lo dionisiaco. Un conocimiento que se adquiere a través de esa ebriedad, de esa pérdida de la razón a la que canta Tiresias en *Las bacantes* de Eurípides como propuesta para llegar a la verdad. Así lee Fina las anacreónticas donde se busca desesperadamente beber y enloquecer. La autora ve en esa locura otra forma de conocimiento, de revelación, de adherencia al misterio iniciático.

De este modo García-Marruz reinterpreta el anacreontismo, desde una visión ética y cristiana, con una profundidad de conceptos en esas formas sencillas y amenas, en esos pasajes ligeros y galantes que cantan al disfrute y al amor. Despoja los términos y las imágenes de la tradición de todo esquematismo y las pone a dialogar por medio de la cita, la vecindad, y la reescritura. Se dirige a los atenienses con el propósito de cantar una

palinodia a la figura desvirtuada del poeta. Quiere que conozcan el misterio que lo hizo enloquecer y beber entre risas y mancebos.

Este es el homenaje disperso, plural y multiforme que da la autora a esa creación ficcional que la tradición confunde con Anacreonte, y acaso es más real que el histórico en tanto ha trascendido más y ha sabido adecuarse a tiempos distintos. La existencia literaria de Anacreonte es más tangible y cercana que la del poeta arcaico, porque en este conviven los dos.

A esta visión oceánica, de *mare magnum*, de convergencia entre los opuestos, quiero enfrentar la otra postura que encarna el anacreontismo no solo en la crítica y los estudios filológicos sino también en la creación literaria. José Félix León (Pinar del Río, 1973) graduado de Letras Clásicas con una tesis sobre la tectónica griega en la lírica arcaica, escribe una anacreóntica que parte esta vez de los versos genuinos del poeta griego. Por sus estudios clásicos, el cubano representante de las últimas generaciones poéticas en la isla conoce bien la diferencia entre los fragmentos originales del autor de Teos y la colección de imitaciones griegas posterior. Sin embargo, las motivaciones de García Marruz y José Félix León son semejantes: ebriedad y amor.

José Félix recrea los versos de Anacreonte sobre la roca de Leucas, famoso promontorio porque la leyenda cuenta que muchos amantes, entre ellos Safo, se lanzaron desde allí por un amor infortunado. El fragmento griego tiene apenas dos versos en el original. Ferraté traduce:

Subo la cuesta, y otra vez
desde el cabo de Leucas me zambullo,
embrigado de amor, en la onda blanca.

El poeta cubano vuelve al cabo de Leucas, al que a menudo fue y desde la cima presencié la luminosidad de las tardes, la luz de las islas a la que también se refiere Fina. Mientras el sujeto lírico del original dice volver a sumergirse en la mar canosa, el autor cubano hace de esa frecuencia una cotidianidad de viajes, excursiones, aventuras, que alterna con la música y el latín. Leucas es un espacio imaginario para el padecimiento del amor, al mismo tiempo que se configura desde el paisaje con los baños en la costa, las zambullidas nocturnas en el mar. La altura de Leucas (en el pensamiento) la lejanía de ese espacio geográfico que lo magnifica y lo idealiza, hace que el poeta no alcance “la silueta laminada de los rayos”. “El amor es una vieja palabra” que se ha olvidado dentro de la rutina del diario vivir, y el sujeto lírico busca ese salto hacia luz que no logra, que le falta; el palpito amargo y delicioso del amor. No basta con hundirse en un cuerpo, no es suficiente. Falta algo, falta el misterio que a Fina le sobra en su composición. Mientras el joven poeta se siente frustrado, frío, desalentado, agobiado por lo mismo, Fina salta incesantemente hacia la luz durante toda la composición, se hiere, es atrevesada a cada instante por el fuego iniciático del dios. La realización sexual, la búsqueda de otro espacio posible, el golpe contra la ola en el salto se vuelve en García-Marruz esperanzador y palpitante, pero el acto sexual en José Félix conduce a la frustración y al desaliento. La mirada epifánica de Fina se opaca con este deseo insatisfecho del joven que no llega a saltar, que no tiene razones para

estallar contra el agua y morir ebrio de amor. El sujeto lírico busca ese abriedad, esa lucha deliciosa, ese gozo que abunda en Fina, pero no lo encuentra. Ambos autores, la primera desde una filtración de todo lo poético y desde distintas asociaciones formales y de contenido de lo anacreóntico; y el segundo desde un rescate más cercano y una recreación a partir de los versos genuinos del poeta; pretenden encontrar ese misterio, una razón que los haga morir y resucitar, padecer el dulce-amargo, ya sea en el cabo de Leucas o en la habitación del anciano.

José Félix León y Fina García-Marruz conforman una antítesis que resume con sus poemas respectivos las dos caras de la asimilación de lo anacreóntico, de modo general. El joven poeta cubano rescata al lírico original de Teos, sin mezcla ni referencias a poemas posteriores de la antología. García-Marruz nos devuelve y resume en un exquisito texto en prosa poética la imagen de un Anacreonte producto de la ficción, de las imitaciones de su poesía. El pensamiento cristiano y lo anacreóntico se conjugan en su discurso como resultado de una asimilación y filtración desde lo personal-subjetivo.

Si en José Félix la descentralización del yo está en hacer coincidir la voz del sujeto lírico con la del poema legítimo de Anacreonte, la polifonía en el texto de Fina es una de las características más relevantes. Yo poemático, Anacreonte fruto de la imagen de la antología, citas de Platón, Martí, Keats, el sentido dialógico y narrativo, el poeta mismo respondiendo, el Niño tomando la palabra... conforman un concierto de voces que nos conducen por los caminos más inesperados, y es, ciertamente, ese fin que los mueve a

ambos la convergencia mayor entre el joven poeta y García-Marruz: la ebriedad de amor, dulce-amargo, la cercanía entre amor y muerte, entre placer y dolor. Fina parece decirnos en el poema dedicado más bien a las anacreónticas que al poeta de Teos, que el poema es una filtración de toda la poesía, en esa constante afluencia de otros textos, citas de los más variados autores, no por simple azar, sino a través de un diálogo, y de líneas comunicantes que permiten una relación cosmológica, global, constatable en todos los niveles. ¿No es el poema mismo de la poetisa una antología de la antología, una lectura juiciosa y personal de lo anacreóntico puesto en diálogo con sus poetas más queridos, con los versos y las ideas cristianas y trascendentes que empiezan a relacionarse de modo variado e inesperado con Eros, las flechas y el vino?

CONCLUSIONES

En el primer capítulo, a través del estudio panorámico y diacrónico de los conceptos de “imitación” y “traducción” durante la antigüedad, el Humanismo y el Neoclasicismo principalmente, hemos pretendido crear un *continuum* que evidencie la interrelación de dichos términos. *Transductio* e *imitatio* se fusionan muchas veces en la práctica y la creación anacreóntica. Los autores, desde el período helenístico persiguen emular a los modelos literarios a través de la *imitatio* y ese es el proceso que prima en el aprendizaje y en la conformación de un estilo, como proponen autores como Cicerón, Quintiliano y otros que son leídos y seguidos en la posteridad. Hasta el período neoclásico el referente y los conceptos a tener en cuenta parten de la antigüedad grecolatina, por lo que la *imitatio* como *emulatio* es el procedimiento a seguir para la creación: partir de modelos reconocidos y re-crearlos. Hemos hecho una revisión crítica y comentada de los principales estudios sobre el anacreontismo que ha tributado a la convergencia entre tradición y ruptura, así como a la convergencia entre creación, traducción e imitación, lo cual es evidente también en el recorrido que proponemos del desarrollo de las antologías en la antigüedad y su pervivencia en la modernidad.

En el segundo capítulo, a través del estudio del género en la prensa cubana hemos podido demostrar que la anacreóntica en Cuba participa en la discusión de temas iluministas y educacionales, en los propósitos del *dulce et utile* tan caro a los neoclásicos, debate la pertinencia o no de la publicación de textos de corte ficcional. A diferencia del género en

España, en nuestra isla, de modo contradictorio y alejado de los fines y las características de contenido de esta poesía, estas composiciones participan de la defensa de lo criollo y de la existencia de la literatura ficcional, tributan a la razón humana, al propósito de instruir también a través de la poesía, elementos propios de lo que dentro del período neoclásico se consideraba correcto.

El despertar anacreóntico en Cuba coincide, por tanto, con el despertar de la conciencia nacional, literaria, estética y criolla. Su participación activa en el desarrollo de la contradicción, las diatribas y polémicas del momento, en la crítica de los males de la vida colonial y de los propósitos reformistas de las principales figuras del pensamiento cubano de la época a finales e inicios de siglo, en la búsqueda estilística y artística en el uso del lenguaje, le otorgan determinada importancia en el surgimiento y en la conformación de nuestra identidad, al mismo tiempo que armoniza con los primeros pasos dados para conformar una literatura propia.

Las primeras incursiones en la anacreóntica en Cuba evidencian una trasgresión de lo que hasta ese momento se asumía en la Metrópolis como composición de este género con tan larga tradición en tierras europeas, a la vez que no se divorcia del todo de algunos referentes propios de esta poesía que testimonian una continuidad y el propósito de hacer de un paseo una especie de Arcadia, un camino que conjugase urbanismo y ruralidad, un *locus amoenus* posible al deambular la ciudad, y que reafirma la mezcla de elementos bucólicos y simposíacos que caracterizó a la poesía anacreóntica española.

Con el estudio de la obra poética de Zequeira hemos visto que a través del anacreontismo, se puede estudiar la pluralidad de tonos, temas y formas que caracteriza su literatura, y demostrar cómo en su obra se va de lo épico a lo bucólico y subjetivo, de la esperanza y la fe en la razón humana a la frustración y la evasión, de la solemnidad a la sátira y a la burla, de la búsqueda de la fama y la perdurabilidad a lo fugaz y banal de la vida, de la exaltación y el canto a la guerra a la búsqueda de una paz retirada, de la multitud festiva a la soledad, de lo estentóreo al silencio y a la paz del campo, de la lucidez a la locura y el disparate, del canto a Carlos III a creerse descendiente de los borbones cuando enloqueció.

En el *Papel periódico de la Havana* y en la oda a Carlos III de Zequeira, la anacreóntica en Cuba tributa a los intereses reformistas y sociales, a partir de las relaciones entre bucolismo y política borbónica, y de acuerdo con el propósito de cultivar y repoblar los campos. A partir de la relación entre la belleza de la mujer (anacreóntica XXIV), las pastoras dieciochescas y las pretensiones de moralización y buenas costumbres de la publicación, se presenta el modelo de mujer que ha de seguirse y se critican las posturas que se consideran incorrectas según el gusto y los buenos modales que deben caracterizar al “bello sexo” de acuerdo a las ideas de la época.

A su vez, la otra producción anacreóntica de Zequeira, centrada más en la tradición, en la estética del género, en la evasión y el retiro anuncia los intereses posteriores de los autores cubanos, que ya no persigue tanto educar o defender las posturas criollas, ni hacerse

escuchar por la Metrópoli en asuntos de carácter político, económico o de pensamiento, sino encauzarse en la tradición del género y adecuarla al nuevo entorno y a la sensibilidad insular. El interés será más literario, estético, lúdico, y está anunciado también por algunas composiciones del *Papel...*, como la primera que aparece en la publicación sobre el pajarillo o la que describe a la criolla danzando. En este ensimismamiento del anacreontismo posterior podemos ubicar las imitaciones de Joaquín Lorenzo Luaces y Gabriel de la Concepción Valdés.

Varona busca otros modos más sutiles, a partir del cumplimiento formal y ambiental del género, de trasgredir y hacer suyo el legado anacreóntico. Mantiene el lenguaje, la comunidad léxica del anacreontismo dieciochesco español, el ambiente estilizado, la atemporalidad, el bucolismo, los procedimientos.

Mientras que en Anacreonte, en las anacreónticas griegas y en la tradición posterior la relación entre Eros, Venus y Baco parece indisoluble, al mismo tiempo que el sensualismo se liga al disfrute simposíaco, y el vino invita en José Iglesias de la Casa a gozar desenfrenadamente del amor; en Varona parece ser la liberación que el poeta deseaba de aquel dios tirano que siempre lo hacía padecer por algún amor no correspondido. Eros en Varona no se conforma con flechar a uno y que el otro tenga que padecer la indiferencia (casi siempre) de la amada, sino que el dios hará todo lo posible, como en la imitación que él llama “A Clori enojada”, por mover a discusiones, malos entendidos, enfrentamientos, celos y todo tipo de desavenencias para que la relación no funcione. El vino para Varona es el triunfo sobre Eros. Si la amada en la primera sección casi sustituye a Cupido con sus características de lanzar flechas ella misma por los ojos, ser dura como el mármol ante los

sentimientos del enamorado, prender con su belleza y candidez que supera la hermosura de los propios dioses, y se vuelve tan tirana como el mismo dios; Varona terminará coronado en epifanía báquica al final de la segunda sección, triunfante sobre Eros que antes lo subyugaba, por lo que el culto dionisiaco en el poeta cubano es la salida y la victoria contra el amor tiránico que antes padecía. Este es un cambio, dentro de la tradición anacreóntica que evidencia una lectura personal del joven ante la poesía que lee y reescribe.

Si bien asume los postulados neoclásicos y es consecuente y exacto en el uso de las formas y la estructura, como consideraba Castillo y Ayensa que debía hacerse, el adolescente se inicia trasgrediendo, variando de modo sutil dentro de los moldes que ha aprendido en los autores españoles. No busca acriollar o cubanizar el género, prefiere beber de las fuentes y modelos europeos para de ahí crearse un estilo propio y una forma de decir personal, lo que no significa que no haya dentro de ese estilo diáfano, de esas imágenes idealizadas y cándidas, dentro de esas fuentes cristalinas otros modos más leves y casi imperceptibles de variar la tradición, de reinterpretar los modelos desde otra perspectiva, sin cambiar el tono, ni la coherencia léxica, ni el ambiente miniaturizado y esteticista de los autores dieciochescos. Varona hereda el anacreontismo español y lo hace correr como un riachuelo, como la fuente que él mismo describe cayendo desde la “musgosa peña”, y a veces parecería estático, permanece a ratos suave, dulce, diáfano, reposado sobre “la blanda orilla”, pero a la vez se desborda escurridizo y fugitivo. Son estas formas de variación en ondas leves, esos cambios que introduce dentro del género a partir del

cumplimiento de los postulados neoclásicos, a partir de una estructura impecable, lo que hace del anacreontismo varoniano un ejemplo peculiar y enriquecedor del género en Cuba.

Por otra parte, las traducciones martianas y varonianas de las anacreónticas representan las dos líneas principales del tipo de traducción que se propone en la época, a mediados del siglo XIX. En 1832 había sido publicada la versión de Castiyo y Ayensa. Este se vio en la necesidad de hacer una traducción literal en prosa para respetar lo más posible el original griego, y otra en verso para demostrar que era capaz de versificar dichos contenidos. La idea que leemos en Luzán y en Piña sobre que la poesía debe ser escrita en verso en puesta en tela de juicio por Martí, como hemos tenido ocasión de ver. Las traducciones martianas pertenecen a sus cuadernos de apunte y no fueron terminadas, el poeta no les dio el acabado final, por eso traduce de modo literal los genitivos con valor posesivo y los participios griegos; sin embargo, en sus ejercicios de clases, en sus traducciones académicas de la adolescencia ya hay una modernidad que despunta y aparecen intenciones marcadas de voluntad de estilo e interpretación de los textos que traduce. Porque traducir para estos autores es interpretar.

José Félix León y Fina García-Marruz conforman una antítesis que resume con sus poemas respectivos las dos caras de la asimilación de lo anacreóntico, de modo general. El joven poeta cubano rescata al lírico original de Teos, sin mezcla ni referencias a poemas posteriores de la antología. García-Marruz nos devuelve y resume en un exquisito texto en prosa poética la imagen de un Anacreonte producto de la ficción, de las imitaciones de su poesía. El pensamiento cristiano y lo anacreóntico se conjugan en su discurso como

resultado de una asimilación y filtración desde lo personal-subjetivo.

Los autores cubanos han puesto en práctica los consejos de Quintiliano sobre la *imitatio*, con sus obras plurales, trasgresoras, dinámicas y receptivas tanto de la tradición como frente a los nuevos tiempos y los cambios de paradigmas. La anacreóntica es, desde su surgimiento, una cadena de relecturas, readecuaciones y recreaciones de temas milenarios presentes en la literatura y en el arsenal cultural humano con la mezcla de la estética y la sensibilidad propia y del tiempo en que se vive. Si eso es así, si hemos logrado demostrarlo, entonces no existe poeta en el mundo que no sea anacreóntico, pues la esencia del anacreontismo se recoge en la recepción de la tradición literaria por parte de los autores.

Un trabajo de esta índole, que precisa de búsqueda en publicaciones periódicas y en la literatura de otros siglos siempre depara sorpresas, nuevas interrogantes, otros caminos para próximas investigaciones, así como objetivos que no pensamos en un primer momento. No hemos abarcado todo el contenido que hubiesemos querido y que pensamos en un principio. Quedan para próximos estudios una valoración completa de las imitaciones de la prensa cubana del siglo XIX, así como un análisis de las demás traducciones e imitaciones que no hemos podido tener en cuenta por cuestiones de tiempo.

La mayor lección que hemos aprendido de esta investigación es que el anacreontismo, como la literatura, alcanza dimensiones, resonancias y significaciones que acaso ninguno de nosotros previó. Como el lenguaje mismo, como la literatura, el anacreontismo conforma una obra plural y colectiva, polifónica y trasgresora, que lleva en sí la esencia del

fenómeno literario: reescribe incesantemente, relee la tradición, desde los cardinales y los parámetros más variados del gusto estético. Esperemos otros atisbos, otros saltos hacia la luz, para volver a degustar entre palabras el dulce-amargo arcaico, las flechas de oro del Cupido helenístico, o la ebriedad de amor sobre la ola blanca. Esas palpitaciones necesarias que busca incesantemente el ser humano seguirán siendo obsesión de los poetas. ¿Quién sabe qué otras sorpresas nos deparan las anacreónticas?

BIBLIOGRAFÍA

- Alborg, Juan Luis: 1972. *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*. Gredos. Madrid.
- Alsina, José: 1967. *Literatura griega. Contenido, problemas y métodos*. Ed. Ariel. Barcelona. España.
- Amorós, Andrés: 1999. *Antología comentada de la literatura española. Siglo XVIII*. Castalia. Madrid.
- Arce, Joaquín: 1981. *La poesía del siglo ilustrado*. Alhambra. Madrid.
- Arencibia, Lourdes. 2000. *El traductor Martí*. Hnos. Loynaz. Pinar del Río.
- Bachiller y Morales, Antonio: 1936. *Apuntes para la historia de las letras y de la instrucción pública en la Isla de Cuba*. t. I. La Habana.
- Briceño, Manuel: 1966. *El genio literario griego*. t. I. Bibliográfica Colombiana. Bogotá.
- Bowra, C. M.: 2000. *Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides*. Oxford University Press. Oxford.
- Brioso Sánchez, Máximo: 1981. *Anacreónticas*. CSIC. Madrid.
- Campo Íñiguez, Eladio del: 1972. *Don Esteban Manuel de Villegas. Algunos aspectos de su vida*. Gobierno de La Rioja. Logroño.
- Camus, Adolfo Alfredo: 1847. *Curso elemental de retórica y poética*. Imprenta de la Publicidad. Madrid.
- Cantarella, Raffaele: 1972. *La literatura griega de la época helenística e imperial*. Editorial Losada. Buenos Aires.
- Castellanos, Daniel: 1936. *Luz de otros soles. Anacreonte*. Rivadeneyra. Madrid.
- Castillo y Ayensa, José: 1832. *Anacreonte, Safo y Tirteo*. Imprenta Real. Madrid.
- Catulo: 2006. *Poesías*. Cátedra. Madrid.
- Cayetano Losada, Juan: 1799. *Elementos de poética*. Imprenta La Viuda. Madrid.
- Chacón y Calvo, José María: 1913. *Los orígenes de la poesía en Cuba*. Imprenta "El siglo XX". La Habana.

_____: 1941. "La poesía horaciana en el *Papel Periódico*". *El periodismo en Cuba*. La Habana.

Checa Beltrán, José: 1990. *Acción humana, prosa frente a verso y retractatio: tres tópicos sobre la imitación en las poéticas españolas del siglo XVIII*. Universidad de Valladolid. Valladolid.

_____: 1991. "El concepto de *imitación de la naturaleza* en las poéticas españolas del siglo XVIII." *Anales de literatura española*. no. 7. Universidad de Alicante. Alicante.

_____: "Opiniones dieciochescas sobre la traducción como elemento enriquecedor o deformador de la propia lengua." Donaire, Ma. Luisa y Francisco Lafarga (eds.). *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Universidad de Oviedo. Oviedo.

_____: 1992. "Poesía lírica y teoría poética del siglo XVIII". R. de la Fuente (editor). *La poesía del siglo XVIII*. Júcar. Madrid.

_____: 1997. "Una tipología del concepto de imitación". Torre, Esteban y Jose Luis García Barrientos (eds.). *Comentarios de textos literarios hispánicos*. Síntesis. Madrid.

_____: 1998. *Razones del buen gusto (poética española del neoclasicismo)*. CSIC. Madrid.

_____: 2004. *Pensamiento literario del siglo XVIII español. Antología comentada*. CSIC. Madrid.

Cicerón: 1882. *Obras completas*. Luis Navarro. Madrid.

Codoñer, Carmen: 1994. "Fray Luis:<<Interpretación>>, traducción poética e *imitatio*". *Criticón*. 61. pp. 31-46.

Crespo y Peñalver, Manuel: 1834. *Nociones de retórica y poética*. Imp. Ibarra, Madrid.

Cué Fernández. Daisy A.: 2007. *Plácido, el poeta conspirador*. Editorial Oriente. Santiago de Cuba.

Cueto, Leopoldo Augusto de: 1952-53. *Poesía lírica del siglo XVIII*. Atlas. Madrid.

Delgado Criado, Buenaventura: 1992. *Historia de la educación en España y América*. Ediciones SM. Madrid.

Dihigo, Juan Miguel: 1928. "Los estudios clásicos en Cuba: griego y latín." *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*. Vol. XXXVIII. La Habana.

Domínguez Caparrós, José: 2005. *Elementos de métrica española*. Librería Tirant lo Blanch. Valencia.

Eagleton, Terry: 1988. *Una introducción a la teoría literaria*. FCE. México. D.F.

Fernández Galiano, Manuel: 1993. *Antología palatina*. Gredos. Madrid.

_____: 1969. "Anacreonte, ayer y hoy". En: *Atlántida* nro 42. pp. 570-591.

Fantini, Julio: 1946. *Anacreonte y anacreónticas*. Escelicer. Madrid.

Ferraté, Juan: 1968. *Líricos griegos arcaicos*. Seix Barral. Barcelona. España.

_____: 1987. *Anacreonte: poemas y fragmentos*. Península. Barcelona. España.

García Garroso, Ma. Jesús y Francisco Lafarga: 2004. *El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII*. Reichenberger. Kassel.

García-Marruz, Fina: 1986. *Hablar de poesía*. Letras cubanas. La Habana.

_____: 1987 "En torno al Ismaelillo". *Anuario del Centro de Estudios Martianos*. no. 10, CEM, La Habana, 1987, pp. 73-111. También en: *Letras. Cultura en Cuba*. t.8, Pueblo y Educación, La Habana, 1997, pp. 79-112.

_____: 2008. *Obra poética*. t. I t II. Letras cubanas. La Habana.

García Yebra, Valentín: 1979. "¿Cicerón y Horacio preceptistas de la traducción". *Cuadernos de filología clásica*. no. 16. pp. 139-154.

1982. *Teoría y práctica de la traducción*. Gredos. Madrid.

Garrido Gallardo, Miguel Ángel: 2009. *El lenguaje literario*. Síntesis. Madrid.

Garzón Díaz, Julián: 1991. "Anacreonte. Vida, obra y estilo". *Memorias de historia antigua*, no. 11 y 12 (1990-1991), pags. 47-106.

Gil, Luis (editor): 1963. *Introducción a Homero*. Ediciones Guadarrama. Madrid.

Ginoris Adán, Mileydis: 2003. *La tradición clásica en el Papel Periódico de la Havana*. Facultad de Artes y Letras. La Habana. (inérito).

Gomá Lanzón, Javier: 2005. *Imitación y experiencia*. Editorial Crítica. Barcelona. España.

- Gonzales del Valle, Manuel: 1827. *Diccionario de las musas*. Casa de Lanuza. Nueva York.
- González Delgado, Ramiro: 2005. "Anacreonte en la prensa del siglo XIX". *Estudios griegos e indoeuropeos*, no. 15. pp. 175-195.
- Highet, Gilbert: 1954. *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. FCE. México D.F.
- Holmes, J. S.: 1988. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Rodopi, Amsterdam.
- Horacio: 2002. *Epístolas. Arte poética*. Madrid. CSIC.
- ILL: 2005. *Historia de la literatura cubana*. Tomo I. Letras cubanas. La Habana.
- Jiménez Emán, Gabriel: 2006. "Palabras con Lezama Lima: La imagen para mí es la vida". *La Gaceta de Cuba*, n. 6. Unión. Ciudad de La Habana.
- Lausberg, Heinrich: 1994. *Manual de retórica literaria*. Gredos. Madrid.
- Leiva Lajara, Edelberto: 1999. "Estudio introductorio". Caballero, José Agustín. *Obras*. Ediciones Imagen Contemporánea. La Habana. pp. 1-98.
- León, José Félix: 1999. *Patio interior con bosque*. Unión. La Habana.
- Lesky, Vasil: 1989. *Historia de la literatura griega*. Gredos. Madrid.
- López Eire, Antonio: 2002. *Poéticas y retóricas griegas*. Síntesis. Madrid.
- Luaces, Joaquín Lorenzo: 1981. *Poesías escogidas*. Letras Cubanas. La Habana.
- _____: 1862. "Anacreónticas cubanas". *Cuba literaria*. t. II. Imprenta "La Antilla". La Habana.
- Luzán, Ignacio de: 2008. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Cátedra. Madrid.
- Llanes Aveijón, Manuel y Mayra Rodríguez Ruiz: 1983. "En torno a Martí y la traducción poética". En: *Universidad de La Habana*, no. 219, ene-abr. pp. 162-175.
- Martí, José: 1975. *Obras Completas*. Ciencias Sociales. La Habana.
- Martínez de la Rosa, Francisco: 1834. *Poética española*. Imprenta de Julio Didot. París.

Martínez, Marcos: 1995. "El comentario contrastivo-semántico de los textos griegos: Sófocles, *Antígona* 332-375." En: Juan Antonio López Férez (ed.) *De Homero a Libanio. (Estudios actuales sobre textos griegos II)*, Ediciones Clásicas, Madrid, pp. 97-122.

_____: "El arte de la selección literaria en la Antigüedad: canon, antología-florilegio y centón." En: Eugenio Padorno y Germán Santana Hernández (eds.). *La antología literaria*. MAPFRE, Las Palmas de Gran Canaria, 2001, pp. 79-116.

_____: "Las genealogías de Eros en la literatura grecolatina". En: *Actas del XI congreso de la SEEC II*. Universidad de Santiago de Compostela, 2003, pp. 393-406.

_____: "Un anacreóntico canario: Graciliano Alfonso". En: Eugenio Padorno y Germán Santana Hernández (eds.). *Ilustración y pre-romanticismo canarios*. MAPFRE, Las Palmas de Gran Canaria, 2003, pp. 69-144.

_____: "El dios Eros en Plutarco". En: Jesús Ma. Nieto Ibáñez y Raúl López López (eds.) *El amor en Plutarco*. Universidad de León, 2007, pp. 369-396.

de Mata y Araujo, Luis: 1845. *Elementos de retórica y poética*. Imprenta de Don Norberto Llorenci. Madrid.

Meléndez Valdés, Juan: 2004. *Obras completas*. Cátedra. Madrid.

Méndez, Roberto: 2007. *Otra mirada a la peregrina*. Letras Cubanas, La Habana.

Menéndez Pelayo, Marcelino: 1950-53. *Obras completas*. (s.e y s.l.)

Miranda, Elina: 2003. *La tradición helénica en Cuba*, Ed. Arte y Literatura, Ciudad de la Habana.

_____: "Los estudios clásicos en Cuba". (inédito)

_____: "Los primeros traductores cubanos de literatura griega". (inédito)

_____: "Plácido y las anacreónticas". (inédito)

_____ y Amaury Carbón: 1985. "La educación clásica de un joven habanero de la segunda mitad del siglo XIX". *Revista de la Biblioteca Nacional*. Sept.-dic. La Habana.

Moya del Baño, Francisca: 2006. "Catulo, Ovidio y Propertio en el *Anacreón* de Quevedo". Valverde Sánchez Mariano et al. (coord.). *Koinòs lógos: homenaje al profesor José García López II*. Universidad de Murcia. Murcia.

Núñez, Salvador (trad.): 1997. *Retórica a Herenio*. Gredos. Madrid.

Ortega y Gasset, José: 1947. *Obras completas* (t. V). Alianza- Revista de Occidente. Madrid. pp. 429-449.

Pabón, José M.: 1988. *Diccionario manual griego-español*. Bibliograf. Barcelona. España.

Papel Periódico de la Havana: 1790-1805. (Colección de la Biblioteca Nacional José Martí).

Pascual Ferrer, Ventura: 1964. *El arte de vivir en el mundo*. Comisión Nacional Cubana de la UNESCO. La Habana.

Piña, Ramón: 1856. "Las traducciones", en: *Revista de La Habana*. Oct.-dic, Imprenta del Tiempo, La Habana.

Platón: 1974. *Obras completas*. Madrid. Aguilar.

Quevedo, Francisco de: 1986. *Obras completas*. Aguilar. Madrid.

Quintiliano: 2001. *Obras completas*. t. IV. Universidad de Salamanca. Salamanca.

RAE: 2001. *Diccionario ilustrado latino-español*. Spes Editorial. Barcelona. España.

Rayneri, Ileana: 1982. *Métrica hispánica*. Dpto de Textos y materiales didácticos. La Habana.

Rico, Francisco: 1983. *Historia y crítica de la literatura española. Ilustración y neoclasicismo*. Editorial Crítica. Barcelona. España.

Rocasolano, Alberto: 1983. "Varona como poeta". En: Enrique José Varona. *Poesías escogidas*. Letras cuabanas. La Habana. pp. 11-31.

Rodríguez Adrados, Francisco: 2010. *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos griegos*. CSIC. Madrid.

Rosenmeyer, Patricia A: 1992. *The poetics of imitation. Anacreon and the anacreontic tradition*. Cambridge University Press. Cambridge.

Rubió y Lluch, Antonio: 1889. *Estudio crítico-bibliográfico sobre Anacreonte y la colección anacreóntica, y su influencia en la literatura antigua y moderna*. Imprenta de la viuda e hijos de J. Subirana. Barcelona. España.

Sánchez, Francisco: 1805. *Principios de retórica y poética*. Imprenta de la Administración del real Arbirtrio de Beneficencia. Madrid.

Terracini, Benvenuto: 1983. "El problema de la traducción". En: *Conflictos de lenguas y de cultura*. Ed. Imán. Buenos Aires. pp. 43-103.

Valdés, Gabriel de la Concepción: 1903. *Obras completas*. Maucci. Buenos Aires.

Varona y Pera, Enrique José: 1868. *Odas anacreónticas*. Puerto Príncipe. "El Fanal". 1868.

_____: 1936. "El intermezzo lírico de Heine". *Estudios y conferencias*. Edición oficial. La Habana.

_____: 1979. *Crítica literaria*. Letras cubanas. La Habana.

Valverde Sánchez, Mariano: 2001. "Cienfuegos y la tradición anacreóntica". En: *Estudios clásicos*, nro 119. pp. 63-88.

Vazquez, Joseph: 1781. *Los eruditos a la violeta*. S.E. Madrid.

Vitier, Cintio: 1979. *Lo cubano en la poesía*. Letras Cubanas. La Habana.

_____ y Fina Gracia-Marruz: 1978. *Flor oculta de poesía cubana*. Letras cubanas. La Habana.

_____: 1990. *La literatura en el Papel Periódico de la Havana*. Letras cubanas. La Habana.

Wellek, René y Austin Warren: 1969. *Teoría literaria*. Instituto del libro. La Habana.

Zequeira, Manuel de y Manuel de Rubalcava: 1964. *Poesías*. Comisión Nacional Cubana de la UNESCO. La Habana.

APÉNDICES

Apéndice I. Traducciones de *anacreónticas* por Enrique José Varona y Pera en su volumen *Odas anacreónticas*.

De "Eróticas".

Oda IV (p. 15)

De mi lira

Es la I de Anacreonte

Quiero de los Atridas,
De Cadmo cantar quiero,
Mas, ¡ah! Con Amor solo
Resuena mi instrumento.

Ya remudo las cuerdas,
Ya la cítara trueco:
Hercúlea lucha canto,
Amor replica el nervio.

Héroes, en adelante
Por mí gozad sosiego
Que ya mi lira solo
Al amor da sus versos.

Marzo de 1867.

Oda VII (p. 21)

Del amor

Es la tercera de Anacreonte

Una vez a la hora
En que la noche media
Cuando ya hacia el Bootes
Loa Ursa se endereza,

Ya al cansancio rendidos
Los mortales sosiegan;
Amor sobreviniendo
Golpeaba mis puertas.

"¿Quién, dije, hunde mi albergue?
¿Quién mis sueños ahuyenta?

A lo que él: "Abre, clama,
Es un niño, no temas,

"que en tan lluviosa noche
mojado y sin luz yerra".
Condolido al oírle
Enciendo mi lucerna,

Abro, y ante mis ojos
Un rapaz se presenta
Arco trayendo, y alas,
Y aljaba con saetas.

Junto á mi hogar le siento,
Y mi palma caliente
Sus dos manos, y exprime
El agua de sus crenchas.

El, ya que se ha repuesto
Del frío, dice: "¡Ea!
Veamos si la lluvia
Ha dañado mi cuerda".

Y tiendo el arco, y fiero
El alma me atraviesa;

Con lo que huyendo a saltos,
Riyendo así me befa:

"Alegrémonos, huésped,
Mis armas van ilesas,
Tu corazón ¡por cierto!
Asaz llagado queda!

Julio de 1867.

Oda X (p. 27)

De un amor de cera

Es la décima de Anacreonte

Un mozuelo vendia
De cera un Amorcillo
Y allegándome; ¿cuánto
Por él pides? le digo.

Cual dórico responde:
"Tásale a tu capricho;
Mas tales figurillas
Sabe que no fabrico;

Junto a mí no le quiero
Por ser antojadizo"
"Dale pues en un dracma,
Dale, que es bello amigo".

Agora, Amor, al punto
Inflama el pecho mío;
Porque si no en las llamas
Verás cuál le liquido.

Agosto de 1867

Oda XVI (p. 39)
Del amor
Es la XIV de Anacreonte

Quiero, quiero ya amores,
Cupido en otro tiempo
Incitóme á que amase
Y halló duro mi pecho;

Con su carcaj de oro
Y su arco revolviendo
Entonces, á combate
Me provoca soberbio.

Nuevo Aquiles, loriga
Sobre mis hombros echo,
Y con escudo y lanza
De amor salgo al encuentro.

El dispara, yo al punto

Me cubro y retrocedo,
Hasta que al fin sus dardos
El concluidos viendo

Feroz á mi se arroja
Y llegando hasta el centro
Del corazón, desata
De mi altivez los hierros.

En vano me resisto,
En vano escudo tengo
¿A qué defensas fuera
si está la guerra dentro?

Agosto de 1867.

Oda XIX (p. 45)
Del amor
Es la XL de Anacreonte.

Cupido entre las rosas
Una dormida abeja
No advirtió, y en su dedo
Fue herido con crudeza.

Sacudiendo la mano,
Dando alaridos vuela
A la hermosa Citeres,
Clamando en la carrera:

"Yo muero, madre, muero,
Perecí: esa pequeña
Mordióme alada sierpe
Que el vulgo llama abeja."

Y ella entonces: "Si un chico
Aguijón tal penetra,
¿Comprendes cuanto dañas
Amor, á los que flechas?

Noviembre de 1864.

De "Báquicas".

Oda V (p. 69)

De una copa de plata
Es la XVII de Anacreonte.

Cuando la plata forjes,
Vulcano, harásme luego,
No completa armadura,
¿Qué a mí con los guerreros?

Si una profunda copa
Anchurosa en extremo;
En la cual me cincela,
No los carros del cielo,

Ni á Orion aborrecido,
Porque yo, ¿qué con ellos?
Ni para qué al Bootes
Ni a las Pléyades quiero?

Solo grábame vides,
Y racimos, que en medio
Pisando esté Batilo
Del amor y Lieo.

Setiembre de 1867.

Oda X (p. 79)
Del oro
Es la XXIII de Anacreonte.

Si alargasen la vida
Tesoros, con ahinco
Yo trabajara, el logro
Guardando hasta ser rico:

Y entonces, á la Muerte
Con grandes donativos
Obligara en llegando
A torcer su camino.

Mas si no es tal tescate
Al mortal permitido,
¿Por qué prorrumbo en llanto?
¿En vano por qué gimo?

Moriré: pues el oro
¿De qué sirve? Buen vino
me toque, y escanciarle
a par con mis amigos,

Y buscan anheloso,
Después de bien bebido,
En el ciprino gremio
Caliente y blando abrigo.

Setiembre de
1867.

De “De diversos géneros”.

Oda II (p. 97)
De las mujeres
Es la II de Anacreonte

Al corcel dio natura
Cascos, al toro cuernos,
A la liebre presteza,
Dientes al león fieros,

La nadadora al pece,
A las aves el vuelo,
Alto ingenio a los hombres,
Que en la mujer no vemos.

Pues ¿qué le dio? Hermosura;
Por broqueles y aceros;
Que la mujer sí es bella
Al hierro vence y fuego.

Noviembre de 1867.

Oda IV (p. 101)
A una paloma
Es la IX de Anacreonte.

9. Amable palomita,
¿De dónde con tal piesa
Vienes, de do, que el aire
Tan ungida atraviesas,

Espirando perfumes
Tan gratos por doquiera?
Saber quien es tu dueño
En verdad me interesa.

10. Me envía Anacreonte
Do su Batilo reina.
A él por un breve himno
Vendióme Citerea;

Desde entonces al Teyo
Sirvo de esta manera,
Y agora le conduzco
Las misivas aquestas

El háme prometido
Ahorrarme á la vuelta;
Mas yo siempre a su lado
Estar quiero cual sierva.

¿Para qué necesito
Ver montes y praderas,
Sentada en toscas ramas
Comiendo agrestes yerbas?

Agora de las manos
De Anacreonte mismas
Arranco el pan, y bebo
Del vino de su mesa;

Y después revolando,
Con mis alas abiertas
Le cubro, y ya beoda
Duermo sobre sus cuerdas.

Eso es todo, mas vete,
Hombre, no me detengas,
Que me has hecho habladora
Muy mas que la corneja.

Agosto de 1867.

Oda VI (p. 105)

A una golondrina
Es la XII de Anacreonte

¿Qué buscas? ¿Qué pretendes
Gárrula golondrina?
¿Que mis tijeras corten
tus alas aprehendidas?

¿O que arranque yo mismo
con más íntima herida,
como ya aquel Tereo,
Tu locuaz lengüetilla?

¿Que así tan de mañana
Garlando intempestiva
Con mis blandos ensueños
A Batilo me quitas?

Junio de 1867.

Oda VIII (p. 109)
De la primavera
Es la XXVII de Anacreonte.

¡Mira cual parece
La blanda Primavera,
Y las Gracias esparcen
Sus rosas á par de ella!

¡Mira cómo la calma
Las olas desaltera:
Ya el ánade las surca,
Y ya la grulla vuela!

El sol resplandeciente
¡Cuál rechaza las nieblas!
Del hombre fructifican
Las campestres tareas.

El bien cargado seno
Hace inclinar la tierra;
El fruto de la oliva
A reventar comienza;

La planta de Lio
Con frondosa diadema
Se corona, y el rico
Licor presto la llena;

Y el venidero fruto,
Rompiendo con presteza
Por hojas y pimpollos,
En flores se presenta.

Setiembre de 1867.

Oda IX (p. 111)
A una cigarra
Es la XLIII de Anacreonte.

Felice te llamamos,
Cigarra, porque siempre
En las excelsas ramas
Suenan tu canto alegre;

Tu bebida es rocío,
Cuanto campos ofrecen
Cuanto producen tiempos,
Todo te pertenece.

Del labrador amiga,
Pues en nada le ofreces;
Por el mortal honrada
El estio prometes;

Bien te aman las Pimpleas,
Bien Febo, él te concede
Voz penetrante: nunca
La ancianidad te hiere.

Sabia, indígena, amante
De los cantos, inerte
De carne y sangre falta,
Casi una deidad eres.

Octubre de 1867.

Apéndice II. Algunas traducciones de anacreónticas de José Martí.

“A su lira”

Quiero cantar a los Atridas y quiero cantar a Cadma, y la lira resuena sólo amor en las cuerdas.// Cambié poco ha las cuerdas, y la lira toda, y yo ciertamente cantaba a los combates de Hércules, y la lira toda, y yo ciertamente cantaba los combates de Hércules, y la lira contracantaba amores.// Héroes, pasarlo bien en lo sucesivo de nuestra parte; pues la lira canta solo amores.

“A las mujeres”

La naturaleza dio cuernos a los toros, cascos a los caballos, ligereza de pies a las liebres, carrera de dintes a los leones, la natación a los peces, el volar a las aves, el pensamiento a los hombres.// Para las mujeres no tenía ya. ¿Qué les da pues? La hermosura contra todos los escudos, contra todas las lanzas.// Pues cualquiera siendo hermosa, vence al hierro y al fuego.

“Al amor”

En cieta ocasión a horas de la media noche cuando la Osa vuelve ya a la mano de Bootes, y las tribus todas de los mortales yacen, habiendo, habiendo sido domadas por el cansancio, entonces, el amor habiéndose presentado, golpeaba los pasadores de las puertas de mí.// - ¿Quién, dije yo, rompe las puertas? Romperás sueños de mí, y el amor dijo: abre, soy niño; no temas; me mojo, y ando vagando en esta noche sin luna.// Habiendo oído esto, yo me compadecí, y habiendo encendido luz en seguida, abrí- y veo a un niño llevando arco, alas y aljaba.

Habiéndole sentado junto al hogar, calentaba yo manosde él con palmetas, y exprimía agua húmeda de su cabellera; pero él cuando hubo despachado el frío:// Ea – dijo, probaremos este arco, por si la cuerda habiendo sido mojada, está dañada ahora en algo para mí. Y extiende, y me hiere en medio del corazón como sata. Y riendo, salta y me dice: ¡Oh huésped! Alégrate, pues el arco está sin daño y tú padecerás en el corazón.

“A sí mismo”

Las mujeres dicen: Oh, Anacreonte eres viejo. Habiendo tomado espejo, mira los cabellos ciertamente no ya existentes, y la frente de ti suave.// Mas yo en verdad no sé, en cuanto a los cabellos, si están o si marcharon. Sólo sé esto: que el jugar suavemente conviene al anciano tanto tanto más cuanto más cerca están las rosas de la muerte.

ΕΙΣ ΤΟ ΑΦΘΟΝΩΣ ΖΗΝ

Οὐ μοι μέλει τὰ Γύγεω
τοῦ Σάρδεων ἄνακτος,
οὐδ' εἶλέ πώ με ζῆλος
οὐδὲ φθονῶ τυράννοις.
Ἐμοὶ μέλει μύροισιν
καταβρέχειν ὑπὴνιν,
ἐμοὶ μέλει ρόδοισιν
καταστέφειν κάρηνα.
Τὸ σήμερον μέλει μοι.
Τὸ δ' αὔριον τίς οἶδεν;
ὥς οὔν ἔτ' εὐδί' ἔστιν,
καὶ πίνει καὶ κύβευε
καὶ σπένδε τῷ Λυαίῳ,
μὴ νοῦσος, ἣν τις ἔλθῃ,
λέγῃ. Σὲ μὴ δεῖ πίνειν.

A LA VIDA SIN AMBICIONES

No me interesan las cosas de Giges
rey de Sardes
ni jamás me acorrala la codicia
ni envidia a los tiranos (soberanos).
Me interesa ungir
con ungüentos la barba,
me interesa coronar
las cabezas con rosas.
El hoy me interesa.
¿Pero el mañana quién lo conoce?
Como todavía está tranquilo
bebe y arriégate
y haz una libación a Lio,
no (sea que) sobrevenga una enfermedad
y diga: “no es menester que tú bebas”.

ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ ΕΙΣ ΧΕΛΙΔΟΝΑ

τί σοι θέλεις ποιήσω,
τί σοι; λάλει χελιδόν.
Τὰ ταρσὰ σευ τὰ κοῦφα
θέλεις λαβὼν ψαλίξω;
ἢ μᾶλλον ἔνδοθέν σευ
τὴν γλῶσσαν, ὥς ὁ Τηρεὺς
ἐκεῖνος, εκθερίζω;
τί μὲν καλῶν ὀνείρων
ὑπορθρίαισι φωναῖς
ἀφήρπασας Βάθυλλον;

DEL MISMO A UNA GOLONDRINA

¿Qué deseas que te haga,
qué a ti?, locuaz golondrina.
¿tus alas ligeras
quieres que (las) corte al cogerlas?
¿O más dentro de ti
la lengua, como el Tereo
aquel, que te corte?
¿Por qué de los hermosos sueños
con ruidos matinales
alejas a Batilo?

ΕΙΣ ΦΙΛΑΡΓΥΡΟΝ

Ὁ πλοῦτος εἴ γε χρυσοῦ
τὸ ζῆν παρεῖχε θνητοῖς,
ἐκαρτέρουν φυλάττων,
ἵν' ἀσθενεῖν ἐπέλθῃ,
λάβῃ τι καὶ παρέλθῃ.
εἰ δ' οὖν μὴ τὸ πρίασθαι
τὸ ζῆν ἔνεστι θνητοῖς,
τί καὶ μάτην στενάζω,
τί καὶ γόους προπέμπω;
θανεῖν γὰρ εἰ πέπρωται,
τί χρυσὸς ὠφελεῖ με;
ἐμοὶ γένοιτο πίνειν,
πιόντι δ' οἶνον ἡδὺν
ἐμοῖς φίλοις συνεῖναι,
ἐν δ' ἀπαλαῖσι κοίταις
τελεῖν τὰν Ἀφροδίταν.

A UN AVARO

Si al menos la abundancia de oro
concediera vida a los mortales
cuidando ?
Para que llegue la enfermedad
tome algo y pase de largo.
Si el comprar la vida no
es posible para los mortales
¿por qué en vano me lamento?
¿por qué hago llegar antes los sollozos?
si se ha decretado que muera
¿para qué me sirve el oro?
Para mí se ha hecho el beber,
para beber vino dulce
estar con mis amigos,
en suaves lechos
oficiar a Afrodita.

ΕΙΣ ΚΙΘΑΡΑΝ ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ

θέλω λέγειν Ἀτρείδας,
θέλω δὲ Κάδμον ᾄδειν.
Ἄ βάρβιτος δὲ χορδαῖς
Ἔρωτα μοῦνον ἤχεϊ.
ἤμειψα ναῦρα πρώην
καὶ τὴν λύρην ᾤπασαν.
Κάγὼ μὲν ἦδον ἄθλους
Ἡρακλέους λύρη δὲ
Ἔρωτας ἀντεφώνει
χαίροιτε λοιπὸν ἡμῖν,
Ἔρωτες, ἡ λύρη γὰρ
μόνους ἔρωτας ᾄδει.

A LA CÍTARA DEL MISMO

Quiero hablar sobre los atidas
quiero sobre Cadmo cantar.
El bárbito en sus cuerdas
amor solo resuena.
Cambié las cuerdas recientemente
y la lira toda.
Y yo cantaba los trabajos
heracleos pero la lira
amores responde
Gozaos en lo adelante por nosotros,
pues Amores, la lira
solo amores canta.

ΕΙΣ ΤΟ ΉΕΑΡ

Ἴδε πῶς ἔαρος φανέντος
χάριτες ῥόδα βρύουσιν·
Ἴ δε πῶς κῦμα θαλάσσης
ἀπαλύνεται γαλήνη·
Ἴδε πῶς νῆσσα κολυμβά
ἴδε πῶς γέρανος ὀδεύει.
Ἀφελῶς δ' ἔλαμψε Τιτάν,
νεφελῶν σκιαὶ δονοῦνται,
τὰ βροτῶν δ' ἔλαμψεν ἔργα,
καρποῖσι γαῖα προκύπτει.
Καρπὸς ἐλαίας προκύπτει
βρομίου στεφάνει νόμα
κατὰ φύλλον, κατὰ κλῶνα
καθελὼν ἤνθησε καρπός.

A LA PRIMAVERA

Mira cómo al surgir la primavera
las gracias hacen brotar las rosas;
Mira cómo la ola del mar
se enternece sosegadamente;
Mira cómo el ánade se sumerge
mira cómo la grulla se pasea.
Suavemente brilló el Titán,
Las sombras de las nubes se dispersaron,
las obras de los mortales brillaron,
por sus frutos la tierra se inclina,
el fruto del olivo se inclina (se dobla)
La corriente de Bromio se corona
con las hojas, con el retoño

ΑΛΛΟ

Μεσονυκτίοις ποτ' ὥραις,
 στρεφέτην ὅτ' Ἄρκτος ἤδη
 κατὰ χεῖρα τὴν Βοώτου,
 μερόπων δὲ φῶλα πάντα
 κέεται κόπῳ δαμέντα.
 Τότ' Ἔρως ἐπισταθείς μεν
 θυρέων ἔκοπτ' ὀχῆας.
 “Τίς” ἔφην “θύρας ἀράσσει”;
 “Κατὰ μεν σχίσεις ὀνείρους,”
 Ὁ δ' Ἔρως “Ἀνοιγε” φησὶν.
 “Βρέφος εἶμι. Μὴ φόβησαι”.
 “Βρέχομαι δὲ, κἀσέληνον
 κατὰ νύκτα πεπλάνημαι
 ἐλέησα, ταῦτ' ἀκούσας.
 Ἀνὰ δ' εὐθὺ λύχνον ἄψας,
 Ἀνέωξα. Καὶ βρέφος μὲν
 Ἐσορῶ φέροντα τόξον
 πτέρυγας τε καὶ φαρέτρην.
 Παρὰ δ' ἰστίην καθίζας,
 παλάμαις τε χεῖρας αὐτοῦ
 ἀνέθαλπον, ἐκ δὲ χαίτης
 ἀπέθλιβον ὑγρὸν ὕδωρ.
 Ὁ δ', ἐπεὶ κρύος μεθήκε,
 “φέρε,” φεσὶ “πειράσομαι
 τόδε τόξον, ἐς τί μοι νῦν
 βλάβεται βραχεῖσα νευρή.”
 τανύει δὲ, καὶ με τύπτει
 μέσον ἥπαρ, ὥσπερ οἷστρος,
 ἀνὰ δ' ἄλλεται καχάζων,
 “ξένε” δ' εἶπε “συγχάρηθι.
 Κέρας ἀβλαβὲς μὲν ἐστί,
 σὺ δὲ καρδίαν πονήσεις.”

ΟΤΡΟ

Una vez, en horas de la medianoche,
 en el mismo momento en que se volvía la Osa
 Mayor/ bajo la mano del Boyero,
 todos los pueblos de los mortales
 yacían vencidos por el cansancio;
 Entonces acercándose Eros
 Tocaba los cerrojos de mis puertas
 ¿Quién -decía- golpea las puertas
 ¿romperás mis sueños?
 Pero Eros – Abre- dice
 Soy un niño. No temas.
 Me mojo, y sin luna
 bajo la noche me he perdido,
 me compadecí, al escuchar esto.
 Encendiendo una lámpara en seguida
 abrí. Y un niño
 contemplo portando (que portaba) un arco
 alas y también carcaj.
 Habiéndole sentado junto al hogar
 con las manos sus brazos
 (yo) calentaba, de la cabellera
 (yo) exprimía abundante agua.
 Pero este, después que el frío lo dejó
 “ea” dice “probaré
 este arco, con respecto a qué para mí ahora se ha
 dañado después de resonar la cuerda.”
 Extiende y me hiere
 en medio del pecho, como un aguijón,
 salta hacia arriba riéndose a carcajadas
 Huésped – dice- alégrate
 el arco está ileso
 y tú padecerás en el corazón.”

XXXIV

ΕΙΣ ΤΕΤΤΙΓΑ ΩΙΔΑΡΙΟΝ

Μακαρίζομέν σε, τέττιξ,
 ὅτε δενδρέων ἐπ' ἄκρων
 ὀλίγην δρόσον πεπωκὼς
 βασιλεὺς ὅπως αἰείδεις,
 σὰ γάρ ἐστι καινὰ πάντα,
 ὅποσα βλέπεις ἐν ἀγροῖς
 κ' ὅποσα φέρουσιν ὕλαι.
 Σὺ δὲ φιλία γεωργῶν,
 ἀπὸ μηδενός τι βλάπτων
 σὺ δὲ τίμιος βροτοῖσιν,
 θέρεος γλυκὺς προφήτης.
 Φιλέουσι μὲν σε Μοῦσαι,
 φιλέει δὲ Φοῖβος αὐτός,
 λιγυρὴν δ' ἔδωκεν οἴμην,
 τὸ δὲ γέρας εὖ σε τηρεῖ.
 Σοφέ, γηγενέ, φίλυπνε,
 ἀπαθές, ἀναιμόσαρκε,
 σχεδὸν εἴ θεοῖς ὅμοιος.

XXXIV

Poemita acerca de una cigarra

Te celebramos, cigarra,
 porque desde las cimas de los árboles
 habiendo bebido un poco de rocío
 como un rey cantas
 pues están sanas todas las cosas nuevas
 que ves en los campos
 y cuantas producen los bosques.
 Pues tú eres amiga de los campesinos
 eres algo que no estorba a ninguno
 Pues tú eres respetada por los mortales,
 dulce profeta del verano.
 Te aman las musas,
 te ama el propio Febo,
 pues (te) dio un canto melodioso
 bien te cumplen los homenajes.
 Sabia, hija de la tierra, amiga de los sueños,
 impasible, cuerpo limpio de sangre,
 eres casi como los dioses.

Ἐρασμίη πέλεια,
 πόθεν, πόθεν πέτασαι;
 πόθεν μύρων τοσούτων
 ἐπ' ἥερος θέουσα
 πνέεις τε καὶ ψεκάζεις;
 τίς εἶ, τί σοι μέλει δέ;
 "ἘΑνακρέων μ' ἔπεμψε
 πρὸς παῖδα, πρὸς Βάθυλλον
 τὸν ἄρτι τῶν ἀπάντων
 κρατοῦντα καὶ τυράννων.
 πέπρακέ μ' ἡ Κυθήρη
 λαβοῦσα μικρὸν ὕμνον
 ἐγὼ δ' Ἀνακρέοντι
 διακονῶ τοσαῦτα·
 καὶ νῦν, ὄραϊς, ἐκείνου
 ἐπιστολὰς κομίζω.
 καὶ φησιν εὐθέως με
 ἐλευθέρην ποιήσειν·
 ἐγὼ δέ, κῆν ἀφήι με,
 δούλη μενῶ παρ' αὐτῷ.
 τί γάρ με δεῖ πέτασθαι
 ὄρη τε καὶ κατ' ἀγρούς
 καὶ δένδρεσιν καθίζειν
 φαγοῦσαν ἄγριόν τι;
 τὰ νῦν ἔδω μὲν ἄρτον
 ἀφαρπάσασα χειρῶν
 ἘΑνακρέοντος αὐτοῦ,
 πειῖν δέ μοι δίδωσι
 τὸν οἶνον ὃν προπίνει,
 πιοῦσα δ' ἀγχορεύω
 καὶ δεσπότην κρέκοντα
 πτεροῖσι συγκαλύπτω·
 κοιμωμένου δ' ἐπ' αὐτῷ
 τῷ βαρβίτῳ καθεύδω.
 ἔχεις ἅπαντ' ἄπελθε·
 λαλίστέραν μ' ἔθηκας,
 ἄνθρωπε, καὶ κορώνης

Amable palomita,
 ¿de dónde, de dónde vuelas?
 ¿de dónde tantos ungüentos
 sobre el aire que se extiende
 exhalas y goteas?
 ¿quién eres? ¿qué te preocupa pues?
 “Anacreonte me envió
 hacia un joven, hacia Batilo
 justamente el que gobierna sobre todos
 gobierna sobre los reyes.
 Citerea me ha vendido
 por un pequeño himno
 yo a Anacreonte
 solamente sirvo
 y ahora, ves, de él
 una carta traigo
 y dice que seguidamente me
 hará libre.
 Pero yo, si me pone en libertad
 permanezco esclava a su lado
 pues ¿para qué es necesario que yo escape
 por montes y campos
 y en los árboles posar
 comiendo cualquier cosa silvestre?
 Ahora como
 de las manos del propio Anacreonte
 por un lado pan
 por el otro me dio a beber
 el vino que él bebe
 pues bebiendo danzo
 y tocando un instrumento
 con mis alas lo cubro,
 tendida en el lecho sobre su propia
 lira duermo.
 Tienes todo. Aléjate,
 más charlatana me has vuelto,
 hombre, que una corneja.

Apéndice 4

Una oda para Anacreonte

Fina García Marruz

Amor golpea con una vara de jacinto. Querías cantar a Cadmo y a la cólera atrida, y un designio travieso contrarió tu deseo. Lo sujetabas, y él, riéndose, te cegaba los ojos. Arrebatándote la lira, soplabla sobre tu rostro, y te hizo modular una extraña melodía. Desde entonces, señalas a la hija de Tántalo convertida en piedra en las riberas frigias y a la de Pandión que vuela transformada en golondrina. Dijiste el primero al oído un canto enloquecedor. 562 años A. de C. naciste en Teos, ciudad de Jonia. Los persas armados te hicieron abandonar la isla a la muerte de tu protector. De la Isla de Samos pasaste a Atenas, donde te honró Hiparco, hijo de Pisístrato, amante de las letras, al que una conjuración arrojó del poder. Y así volviste a Teos, que conoció tu larga ancianidad. ¿Qué viste, anciano, de vuelta de tus trabajosos viajes? Vi la embriaguez de los vencedores después de las libaciones y batallas. Vi el vino de las riñas y de las disensiones, la codicia del oro y la mujer, la nave erizada de amenazas que asaltan como un ladrón las riberas dormidas. Vi la corrupción invadiendo las islas del amparo, y a las tres Ancianas, la Batalla, el Poder y la Muerte. ¡Para ellas forja el cojo Vulcano lanzas, cascos y escudos en sus talleres rojizos! Harto estaba de discordias y de ultrajes, cuando en sueños, vi a un niño con una aljaba de oro. ¡No como las de Hefesto su flecha de oro vivido, deshecha entre fugantes destellos! ¡No su testuz como la del bicornio Jove, cuando trota persiguiendo su presa! Más bien, iniciando una aparente retirada, el casco retrocedía hasta el pie, se replegaba la garra, dejando la indefensa mano. Sus rosados dedos comenzando. Se parecía al hijo de Gea y el Oscuro, pero tenía un aire más travieso, semejante a los hijos de los mortales. Me mandaba que amase, pero yo no lo obedecía. Tomó su arco y su flecha, y me llamó a la pelea. Y cuando ya no le quedaban más flechas, se entró él mismo como un dardo en el corazón. La batalla cesó: Enemigo no había ya, ni Muerte. Desde entonces estoy embriagado. Creen que me he hartado del vino de sus toneles, porque canto y bailo y anuncio la Alegría, y porque con el cabello gris me acercó a su jardín. Rosas, delicias mías. No quiero, digo a la doncella del ánfora, las libaciones de los muertos. ¡Úngeme a mí, que estoy vivo! Embriagado estoy de esencias como el cáliz de una flor. ¡No quiero loarte, doncella, ni poseerte como un arete o una túnica, sino ser esa misma hermosura que te envuelve y desconoces! ¡Fuera yo espejo para que siempre me mirases! ¡Convirtiérame en túnica para que siempre me pisases! Fúndame yo a la columna que endereza tu muslo, al arco que atensa tu torso o a la línea pensativa que proyecta tu nariz. Los dioses no te amaron, y por eso se hicieron inmortales, hallando su aposento en los mármoles fríos. ¡No sienten los golpecitos que das en los cristales para que yo te abra la puerta! Toda la noche, a mis puertas, cubierto de rocío. Tocas, me tocas. ¿Qué tengo yo contigo, Niño de Oro? En mí no hay hermosura ya ni fuerza, y hasta los parientes murmuran cuando se toman por mí algún cuidado. El anciano está solo junto a unas pequeñas brasas de invierno: alguna chisporrotea un poco; en las otras, la ceniza misma está ya fría. ¿Quién eres tú que así me buscas y en quien la línea de los labios inicia una conocida sonrisa o se torna un pliegue grave? El ligero pie asienta con aplomo el ademán del muslo izquierdo. ¡Salto! ¡Oh anciano, ábreme ahora que toco en tus cristales aterido de frío, con un desconocido gozo! ¡Cerca de tus brasas pon mi aljaba de oro! Chist, chist, cuidado, chillaron los goznes y cerrojos, graznó la lechuza. ¡No dejes entrar al desvalido en tu casa, porque se sentará en tu mesa! ¡Te robará tu lecho! Te echará afuera a padecer fríos y tormentas, lejos de las brasas de tu hogar! ¡No le abras al Amor, anciano! No se conformará con un poco de lo tuyo, con un puesto en la mesa junto a los otros parientes. ¡Te exigirá el principal! ¡No acaricies ese giro voluntarioso que le riza la honda hebra de oro! ¡Por él te volverás débil, temblando de que algo le aceche, de que algo le haga daño! Perderás tu tranquilidad, perderás la fuerza antigua. Olvidarás el secreto de los Inmortales. Conocerás el sufrimiento. Porque sólo el que ama conoce la muerte.

Junto a las brasas, el fuego parece que va a empezar a hablar. Crepitan las llamas una historieta de invierno. El más pequeño de los hijos del Rey, sarcasmo y burla de sus hermanos fuertes, fue él que llegó al castillo y liberó a la Doncella. Una ardilla tiró la llave al río. Un pescador la encontró en el vientre de un pez. ¡Ictius! ¡Busca el pez de la llave de oro! ¡Libera la presa! Ahora escúchame, porque esta escena no la conocieron el drama antiguo ni las viejas teogonias. No verás diosecillo semejante en el Panteón de los Inmortales. «Y cuando las flechas, humedecidas de la intemperie, se calentaron junto a las brasas del viejo, cogió la más aguda, y, apuntándole, le atravesó el corazón.» Mas esto no es lo insólito. Demasiadas veces el amante más zafio lo ha grabado, a punta de cuchillo, en el tronco del árbol y el mercader vulgar lo expende. ¡Escucha, escucha! Aguarda todavía. No adelantes las maldiciones. No has entrado aún en la recámara nupcial. «Entróme mi amado en las bodegas del vino.» Escucha el canto de los embriagados. Oye al hombre de la Isla: «Yo tenía un compañero, amor, nuestro cuarto de luz se encendía con sus alas: de codos en la almohada velaba mis sueños; —y qué paisajes me hacía ver soplando mi rostro —; a todas partes me acompañaba: por su influjo me hacía ponerme bello o embellecer a mis ojos lo feo, y luego él mismo me levantaba y curaba de las heridas. Al fin me hirió tan fuertemente que con el golpe, al romperme el corazón se rompió el hombro.» Escucha, Isaac; escucha, Ismael; Agar, escucha. «Cayó muerto, y de él, oh extrañeza, salió un niño.» Sube en la punta de los pies esta pequeña colina. Miro al otro lado lo que se ocultaba a mis ojos y allí inicia un delicado giro. ¡Giros aceptados! Volteo tu reverso y giras como un astro o una urna. Tú, tranquila novia de la quietud. De espaldas a las construcciones gigantes de hierro, un joven mira al río: déjame cantar una melodía en un clavicordio inviolado. *Versus uni.* El Cordero y el León entran en las Constelaciones. Pica, quiebra la luz la lisura igual y densa del agua. Si en esos tus semblantes plateados. «Yo no exijo las mortificaciones del cuerpo. Yo voy levantando a cada muerto y diciendo «Amor, amor...» Los pájaros cantan, y cuando es de noche es de día.» Tu dardo, Niño, despreciado por Marte, que hallólo blando, no pudo ser cargado por el dios de las batallas. Trató de hacerlo, y se dobló de su peso. «Mi carga es leve», dices. Pero sólo el Amor puede llevarla. Alborota el polvo la leal sirvienta que trabaja con ímpetu hasta dejar los utensilios limpios, y luego el polvo echado vuelve a aposentarse en las vasijas. Asume el paño húmedo él mismo el polvo, y sale de él manchado y despreciable, pero luego el polvo ya no es más. Tú doblaste la lanza inflexible, Niño, arqueándola para apuntar más lejos. El cantor lo dijo a las Tribus. El que dobla el arco fuerte casará con la hija del Rey. Despedirá a los demás pretendientes. El que lanza más lejos la flecha recobrará al hijo humillado. La que aguardó toda la noche el retorno del esposo, lo tendrá para siempre en su tálamo. Cómo enumerar mis amores. En Atenas, en Corinto, en Creta, en Jonia. «Yo conozco a los tocados por mí: tienen como una señal suave.» Hay un lugar que no aparece en las cartas marítimas, donde los vientos alisios soplan y a veces me llevan. De Cádiz, Gades, salieron las carabelas del Descubrimiento. Codiciosos de oro, iban sólo en búsqueda de unas vanas especias, y hallaron un cielo y una tierra nuevos. ¡Primer exceso de tu travieso salto, Niño! «¿Quieres que te cuente aún los amores de mi alma, los de más allá de Cádiz, los de los Batrianos y los Indios?» Hablan de error de los códigos. No dirías Gades, Cádiz, sino Gadora, ciudad de Antioquía, en la Siria. Discuten de lo probable, mientras tú miras las costas ignoradas, donde el ánade de un grito. Oye a los que cantan al traidorzuelo, con qué arma de oro. El pecho del amor muy lastimado. No haya duelo. «Mi lira canta amores.» Callen los de las ceremonias fúnebres y los de las fúnebres ceremonias. El mismo que me hirió curará mis heridas, apartará los paños mortuorios. Será una ligereza nueva. Vamos, levántate, amada mía, hermana mía. ¡El cuervo dice jamás, pero la alondra chilla de alegría a las puertas de la mañana! «Yo que a nadie he matado, dice el poeta, quiero enfurecerme de otro rojo vino.» ¡Exijo, cólera de amor, otra Batalla, otra Fuerza, y otra Muerte. Por qué nací de ti que amas el sacrificio. A la sombra de un árbol, Batilo, a la sombra de un árbol cantaremos algún día. Nadie será nuestro enemigo. ¡De un lado a otro del mar y de las islas! Tendí mi cuerda por las azoteas de la ciudad. Y ahora danzo. Día y noche, escucho al hombre de la Isla: «He padecido con amor.» Salto, dicha grande. Algo

como la paz de un niño. Confíale, poeta, el secreto con que nos estremeces: el traspasado no fue mi víctima, sino mi elegido. «Y entonces el Niño dio un gran salto y dijo riéndose: "¡Alégrate, oh Huésped! Porque el arco estaba sin daño y tú padeciste con el corazón".»

Hicisteis mal, atenienses, en erigirle en la ciudad una estatua donde aparece como un viejo beodo. Mejor, burlándoos algo del tiempo, lo hubierais puesto entre los comensales del inmortal Banquete, oyendo «el Amor es hijo de la Abundancia y la Pobreza...» con ojos embriagados. Llegado su turno de hablar, él habría mostrado a su sereno anfitrión una paloma: Citerea me la vendió por un himno... Y luego les habría contado: un muchacho quiso venderme un día una figurilla de cera que representaba al Amor. «Cuánto quieres por tu obra», le dije. Y él respondió hablando en dórico: «¡Tómalo en lo que quieras. No trabajo yo con esto! No quiero vivir con el amor antojadizo. Dámelo en una dracma, que es hermoso huésped.» ¡Una dracma, que cualquier mujeruca pierde, y luego barre para buscarla, afanosamente! Y cuando lo tuve conmigo le dije: «Si no me inflamas, yo te derretiré en el fuego.» Y eso sé, comensales, del Amor. Digan ustedes, filósofos, todo lo que habéis aprendido de Egipto y Jenofonte. Yo sólo soy un poeta. Necio sería si pretendiese exponer yo también completa una doctrina. Sigán hablando del Amor: yo les digo: preciso es arder.

Hicisteis mal, atenienses, en haberos dejado embaucar por este viejo bromista. El beodo se tambalea en la embriaguez que nubla los sentidos y enciende las disputas. Y este dijo: «Beberé del rojo vino para cantar la serenidad de la vida.» A Dionisos revistió de la apolínea forma. No se afanó en discursos graves: apenas esta fabulilla que pica como abeja y luego sale volando. Por eso, atenienses, me permito contradeciros. Quiero desagraviarlo, diciéndole con las palabras de su poema: «Oh cigarra! ¡Te felicitamos, porque habiendo bebido un poco de rocío sobre las flores de los árboles, cantaste como un rey!» Prefiero pintarte, poeta, sin otra corona que tu guirnalda de jacintos ni embriagado de más vino que el rojo, color de corazón. Sea tu canto al cigarrón agreste tu mejor epitafio: «Eres amigo de los labradores y a nadie hiciste daño. Honrado seas entre los mortales, dulce profeta del estío. El mismo Febo te ama y te dio canto penetrante. No te aflige la vejez, hijo del canto. Impasible y sin sangre, te pareces ya a los dioses.» Desenredándote de amores varios, te prendió uno solo, y te persiguió hasta alcanzarte. Al que lucha con una diosa, le es mejor ser vencido. *Cede Deo!*, dijo Virgilio a Eneas. Pintaste al dios que desciende trayendo a los mortales un licor suave, Hijo de la Vid. La vid que guarda el fruto para que cuando corten el racimo «todos queden sanos, sanos en el admirable cuerpo, sanos en el ánimo, hasta que aparezca otro año». Cantaste a Venus avanzando sobre el mar, arrollando el ímpetu marino con su sola gracia, cortando con su hermoso cuello «las olas grandes». Serena como lirio mezclado con violetas la viste, y con alegres delfines jugando alrededor. Dijiste a los filósofos: «Vuestra razón camina, y la alegría salta y vuela. Saltan el Amor y el Deseo, y el coro de los gibosos peces se zambulle en las ondas.» No, estos jóvenes embriagados de tus cantos no son vulgar mancebo dormido entre sus libaciones, que olvidado de su luz natal, yace junto a las pulseras de la cortesana, aunque Baco, llamando intempestivamente a la doncella y raptándola de sus bodas con el varón, resulte un friso lastimosamente fragmentado o una inquietante profecía. Cantaste «el parto delicadísimo», la rosa «que conserva los muertos y contrarresta el tiempo». ¿Qué rosas eran las tuyas, que no cortó Ronsard, anciano coronado de mirtos? Quisiste salvar de la vejez y la decadencia mortales, «la alegría de mi juventud», como el salmista. ¿Quién eres, muchacha de las islas, doncella de Samos o de Quíos, niño de Creta? ¿Quién eres, joven que mira como una doncella, virginalmente, copero de Mitilene, tocadora de cítara de Atenas? Cambia tu rostro como una nube de primavera. «¡Ningún toro navegaría por el mar —dice de Jove el poeta—, a no ser aquel solamente!» ¿Quién eres, doncella de Abidos, coronada de rosas? Canta, joven héroe, con tonos frigios, las otras batallas de la libertad. Toca, junto a los ríos del destierro, salmista de la lira y la honda lanzada al azur. Di, con tonos lidios, la hermosura venciendo sin escudo ni espada. «Dulce es al que cogiéndola la fomenta en

sus manos y al que acerca suavemente a la nariz la flor del amor. Como la luz es esa rosa.» Oye a otro embriagado: «Dulce como la luz era el amor.» De qué vino nos hablaste, anciano? Dame agua, muchacha, dame vino, dame coronas de flores. A Giges, rey de los Sardios, la corona de oro, al rey amarillo. A Hércules la terrible espada y el arco ifiteo. A Ajax la espada de Aquiles enfurecida de la sangre del noble Héctor. Se enfurecieron Alcmeón y Orestes, vengador de su padre y de la inicua usurpación. Por el amor lascivo y la codicia, «no hay hermanos ni parientes»: «las guerras nacen de ella». Vulcano que labras la plata, no me hagas un arnés, sino un vaso, para invitar a una cena a los mortales. Labra alrededor la copa: vides y racimos en ella. ¡Suba en el ofertorio, ascendiendo como el Sol con sus alas! La musa de la Tragedia amamanta a sus mellizos, la Premonición y el Hado, dándose importancia. Su doble cara mira a lo Pasado y a lo Futuro. «Hoy, hoy», chispean los junquillos junto al agua y la pequeña cueva donde el cangrejo asoma la cabeza. Mi musa es una doncella y es un niño. ¡No intentes besarla, que se escapará riendo! La Comedia y la Tragedia muestran su doble máscara, mientes que tú retozas con el dios Febo niño, alborotándole la hebra rizada de oro. Loa a tu corazón sin agravio festejando la luz que te hiere y huye de tus ojos. No te amargó el brazo del joven enlazando a la doncella en la danza, sino que entraste al ruedo, sin temor de hacerlos reír con tus temblones pasillos de anciano. Los graves magistrados suben las escalinatas de mármol y enseña el Rhetor las artes oratorias. Tú cantas: ¡como joven bailaré con los mancebos! El viejo que baila entre los mancebos, algo sabe, que escapó al tardo búho. El viejo que baila conmueve al rayo de luz que le enciende el chaleco. Si el viejo baila, cantemos, oye el joven, hay motivos. En vano las sombras te iban nublando los ojos: «¡Bailaré con el joven Lieo!» ¿Qué sabes, anciano que bailas junto a los mancebos, ya rondado por la noche? «El fruto de la oliva brota», susurra el viejo. «Mira cómo nada el ánsar. Mira cómo camina la grulla. Están tranquilos. No parecen tener miedo.» «No temas», dijo el dios. La espinuda rosa es la mejor de las flores. No temas herirte con mi dardo: Mi lazo es de guirnalda. Oye ahora; es Isaías. «¿Quién es este que avanza con los vestidos ensangrentados, con las ropas teñidas de púrpura? En su rostro no hay hermosura.» «He pisado en el lagar yo solo, nadie había conmigo que me acompañase.» Tú anuncias: Un tiempo vendrán las doncellas a ayudarte, y los mancebos gallardos, agobiado el hombro solamente del peso de los racimos de uva. Pinta a una muchacha ausente, Alegría. Las mejillas como rosas mezcladas con leche, las Gracias revolando junto al hoyuelo de la barba y el pulido cuello. Todo lo demás envuélvelo en un vestido de púrpura. Modela, príncipe del arte Rodia, los cabellos negros y suaves: no separes demasiado el entrecejo. Retojarás conmigo por los prados, potranca tracia! «Basta, que ya la miro. Cera, pronto va a hablar.»